

**ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
ESTRUTURA, UNIDADE E ABERTURA**

Vasco Antunes Oliveira

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses
Especialização em Estudos Literários**

Outubro 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses (Especialização em Estudos Literários), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Silvina Rodrigues Lopes.

AGRADECIMENTOS

Antes de mais, gostaria de deixar um agradecimento especial à Professora Silvina Rodrigues Lopes pelo cuidado e conhecimento que me prestou ao longo de todo o projeto. A sua contribuição foi, sem sombra de dúvida, fundamental desde o primeiro rascunho.

De seguida, aproveito para agradecer também o apoio incondicional da família e, em particular, do André. Assim como os preciosos conselhos do Zenha, do Gabriel e do Palmeiro que, cada um à sua maneira, contribuíram sempre com a sua amizade mesmo nos momentos mais difíceis.

E, por último, à Jane o amor, as noites e os dias.

ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
ESTRUTURA, UNIDADE E ABERTURA

VASCO ANTUNES OLIVEIRA

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: romance, unidade, estrutura, abertura, linguagem, Verdade.

Com base na obra de António Lobo Antunes, a presente dissertação visa a conceptualização do romance enquanto unidade fragmentária e relativa segundo três casos de estudo em particular, nomeadamente, *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* (2006), *O Meu Nome É Legião* (2007) e *O Arquipélago da Insónia* (2008).

Trata-se, portanto, da análise dos diversos elementos que constituem a construção romanesca antuniana e, mesmo na diferença, compreendem um âmbito corporal comum, isto é, uma estrutura. Na ausência, note-se, de um significado transcendental, uma Verdade que se circunscreva centro absoluto, operando neste caso enquanto *estruturalidade* descentrada com a devida remissão, desde logo, para a crítica pós-estruturalista de Jacques Derrida.

Legitimando, em última instância, o exercício de dissociação de potenciais coordenadas do romanesco antuniano, ou por outra, a identificação das nuances estruturais que, na relatividade, significam a sua conformidade com a *obra aberta* de Umberto Eco. Um romance, assim, disperso na amplitude de possibilidades que a sua *abertura* abrange conservando, no entanto, a coesão corporal, o encadeamento operativo e, sobretudo, a sua configuração unitária.

ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
STRUCTURE, UNITY AND OPENNESS

VASCO ANTUNES OLIVEIRA

ABSTRACT

KEYWORDS: novel, unity, structure, openness, language, Truth.

Based on the work of António Lobo Antunes, this thesis aims to conceive the novel as a fragmentary and relative conceptual unity according to three case studies, in particular, *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* (2006), *O Meu Nome É Legião* (2007) e *O Arquipélago da Insónia* (2008).

Therefore, it consists on the analysis of the numerous elements that shape the antunian novelistic construction and, within their difference, establish a common body framework, i.e. a structure. In the absence, note, of a transcendental meaning, a Truth that restrains an absolute center, operating much more as a decentered *structurality* in line with the poststructuralist perspective of Jacques Derrida.

Allowing, ultimately, the dissection exercise of potential coordinates of the antunian novel or, in other words, the inspection of structural nuances that, in relativity, resemble the *open work* of Umberto Eco. A novel thus dispersed in the range of possibilities that its openness covers preserving, however, its body cohesion, its operational connection and, above all, its unitary configuration.

ÍNDICE

PREÂMBULO.....	1
I. A UNIDADE DO ROMANCE	5
1. Dispersão	5
2. Ambiguidade	12
II. UNIDADE E ESTRUTURA	21
1. Dissemelhança	21
2. Simultaneidade	28
3. Reflexividade.....	40
III. UNIDADE ABERTA.....	50
1. Unidade temática	50
2. Unidade crono-métrica.....	61
3. Unidade autorreflexiva.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
BIBLIOGRAFIA	82
ÍNDICE DE TABELAS	84
ÍNDICE DE FIGURAS	85

PREÂMBULO

*“e fechado o livro
convalesça.”*

António Lobo Antunes

Sugere¹ António Lobo Antunes a necessidade de uma aproximação marginal, legítima, à sua obra escrita, propondo então a sua leitura como que por aparente contágio patológico: um surto legível, uma “*outra coisa*”² de sintoma próprio ainda que sem designação normativa. Em oposição, claro, a tipologias narrativas lineares, ou mesmo alternadas, cuja sucessão sequencial poderá, a dado ponto, favorecer o acesso do leitor ao cerne diegético, isto é, a ação.

É “*outra coisa*”: separa, diferencia. Exige, portanto, certo acrescento à pueril predisposição para a leitura, outra entrega a uma conceção romanesca circunscrita a “*largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam*”³, outro âmbito: corporal, respiratório. Desta forma, os seus romances descreveriam nada mais que movimentos cíclicos, torrenciais, denunciando a urgência de uma asfixia não tanto gestual mas emocional, interior, que pela intensidade e contraste de cadências se estende ao próprio corpo. Não num sentido meramente destrutivo, pelo contrário, semelhante ao compasso permanente e volátil de sucessivas diástoles entre sístoles: vital, necessário. Tornam-se, porventura, mimese do pulso. Daí a sensibilidade à dissemelhança e divergência de batimentos por demais abrupta – arritmias cujo abalo sísmico compreende a multiplicidade e simultaneidade das “*vozes do romance*”⁴ que, desde logo, se coadunam com a noção de *polifonia temática*⁵ de Milan Kundera.

Se por um lado estes “*círculos*” de avanço variável, sufocante, que refere António Lobo Antunes, tanto se apartam da linearidade narrativa como se aproximam, em certa

¹ Cf. António Lobo Antunes, «*Receita para me lerem*» in *Segundo livro de crónicas*, Lisboa: Dom Quixote, 2007, pp. 113-116.

² *Idem*, p. 113.

³ *Idem*, p. 115.

⁴ *Idem*, p. 114.

⁵ Cf. Milan Kundera, *A Arte do Romance*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, pp. 89-103.

medida, de uma mimese corpórea, por outro importa também tratar concretamente a sua concentricidade. Ora, tomando legítima a abordagem científica de que qualquer voz corresponde a um conjunto de ondas sonoras diferenciáveis entre si que, para além de um meio de propagação, necessitam de uma fonte emissora: (epi)centro. É então possível formular que, em sentido translato, também essas “*vozes do romance*” se propagam, neste caso, através do próprio romance, fixando-se num mesmo ponto singular, entenda-se, o indivíduo. Assim sendo, o leitor enquanto presença aparentemente exterior é forçado a um posicionamento bastante mais próximo e dinâmico face à narrativa: inteiro, dentro, já que implicitamente lhe é atribuída a sua significação, ou seja, o exercício de se pessoalizar na interseção com o romancista tornando-a, consequentemente, sua:

*“Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: refletem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos.”*⁶

Embora declaradamente dogmático quanto à existência do “*livro ideal*”, António Lobo Antunes atribui-lhe ainda uma conotação que, por mais contraditória, se firma na interseção sucessiva de reflexos espectrais à partida exclusivos, definidos, que a dado momento estabelecem uma amálgama sem forma fixa, indefinida. Deste modo, parece reconhecer-se numa conceção romanesca assente na relatividade e na dúvida em virtude da ausência de uma *Verdade* única no mundo, mundo esse onde o próprio romance se funda, à sua imagem e semelhança: ambíguo. A *Verdade dogmática* é assim dissociada através do questionamento do real, tomando o lugar de possibilidades relativas da existência humana dispersas pelas diferentes personagens do romance. Por conseguinte, está então implícito a cada uma delas o desígnio do conhecimento, isto é, a capacidade de problematização, neste caso, das suas experiências no mundo. A certo ponto, tornam-se reconhecíveis no fundamento de Descartes, “*cogito, ergo sum*”⁷, daí o veredicto de Kundera que, desde logo, designa tanto o *ego pensante* cartesiano como o ambíguo legado romanesco de Cervantes enquanto fundamentos do romance moderno, sintetizando da seguinte forma este seu posicionamento, por analogia com Descartes:

“Compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma única verdade absoluta, um monte de verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em ego imaginários chamados

⁶ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 115.

⁷ Tradução literal: *penso, logo sou*.

*personagens), possuir pois como única certeza a sabedoria da incerteza, exige uma força não menos grande.”*⁸

Constituído neste mesmo processo de relativização do absoluto, o mundo particular do romance moderno pressupõe portanto que essa relatividade e, acima disso, a fragmentariedade que lhe está implícita, compreendam a própria construção interna romanesca. Assim sendo, torna-se concebível que o romance represente em si a integração de elementos, isto é, “*verdades relativas*”, que apesar da dissemelhança e fragmentariedade das suas substâncias, assumem uma forma própria, coesa, mesmo que ambígua, inexata e permanentemente posta em causa, precisamente, pela dissemelhança desses seus elementos: uma *unidade aberta*. Em certa medida, o romance define-se enquanto indefinição, estabelece-se na desigualdade, na incerteza, na amplitude de possibilidades que a sua *abertura* abrange quando “*entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística*”⁹, conservando a coesão formal, o encadeamento operativo e, em última instância, o seu carácter unitário.

Ora, é justamente nesta concepção romanesca que assenta o presente estudo, justificando assim a sua distribuição em três pontos fundamentais com o devido suporte da obra antuniana:

- I. A Unidade do Romance;
- II. Unidade e Estrutura;
- III. Unidade Aberta.

Se o primeiro dos pontos acima (I) visa, sobretudo, o enquadramento do romance enquanto unidade fragmentária e relativa como reconhece Kundera, importa ao segundo (II) a análise da sua influência nos diversos elementos que constituem a construção romanesca de António Lobo Antunes. Daí que, ainda nesse mesmo ponto, sejam posteriormente identificadas as devidas nuances estruturais na obra do romancista que permitam a sua diferenciação. Trata-se, portanto, da dissociação de potenciais coordenadas do romanesco antuniano que, em última análise, estabelecem a referida *unidade aberta* para a qual remete o último ponto (III), isto é, o modo como estas se associam então numa unidade coerente, conexa, apesar da fragmentariedade e dissemelhança da sua composição.

⁸ Milan Kundera, *op. cit.*, 1991, p. 19.

⁹ Umberto Eco, *Obra Aberta*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 25.

Enquanto substrato para o presente estudo servirão, desde logo, os seus romances *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* (2006), *O Meu Nome É Legião* (2007) e *O Arquipélago da Insónia* (2008), justificando-se a seleção por dois motivos de âmbito distinto. Por um lado, a sequência da sua publicação num intervalo de três anos consecutivos denuncia uma maior uniformidade de género, permitindo a conciliação entre a abordagem a um período fixo da obra de António Lobo Antunes e, em simultâneo, a caracterização evolutiva desse mesmo período, quase como se monitorizando a sua cadência. De outro modo, é ainda legítima a sua circunscrição a um ciclo posterior de plena maturidade do romanesco antuniano, dado o distanciamento face ao curso inicial de pendor declaradamente mais autobiográfico, como o próprio romancista assume:

*“Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com Memória de Elefante, Os Cus de Judas e Conhecimento do Inferno; um segundo, das epopeias, com Explicação dos Pássaros, Fado Alexandrino, Auto dos Danados e As Naus, em que o país é a personagem principal; e agora o terceiro, Tratado das Paixões da Alma, A Ordem Natural das Coisas e A Morte de Carlos Gardel, uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfica.”*¹⁰

Por último, resta senão uma breve referência ao mote inaugural do presente texto, a “*outra coisa*”: distinta, patológica, na ressalva de que em momento algum da análise adiante terá qualquer outra definição para lá da sua própria (in)definição.

¹⁰ Ana Paula Arnaut, «A confissão exuberante» in *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões de Trapeiro*, Coimbra: Almedina, 2008, pp. 214-215.

I. A UNIDADE DO ROMANCE

1. Dispersão

O romance não morre por mais.

Enquanto composição narrativa, género herdado porventura da antiguidade clássica no reverso da epopeia e apurado, aliás, no curso da civilização moderna: sobrevive, decerto. Estabelecendo-se, claro, em paralelo com a História da Humanidade através de um posicionamento aparentemente antagónico entre a mutação sucessiva e a conservação do seu âmbito primitivo, isto é, o legado romanesco de Miguel de Cervantes considerado¹¹ fecundo, inaugural.

Por um lado, a sua sobrevivência é apenas concebível pela referida proximidade à História que, por seu turno, torna então necessário um processo de reforma contínua no que importa à configuração romanesca. Daí que a amplitude da sua mutabilidade compreenda, particularmente, a sua construção interna, entenda-se, enquanto articulação de elementos estéticos e temáticos visando, ou não, a unidade. Deste modo, o aspeto cronológico permite, em primeira instância, uma diferenciação no seio do próprio género, já que obras cronologicamente distanciadas, nomeadamente, de *Dom Quixote de La Mancha*, são assim suscetíveis de um exercício romanesco necessariamente diversificado, heterogéneo.

Em certa medida, o romance resulta do movimento permanente de reação ao seu próprio tempo, circunscrevendo-se à multiplicidade de problemáticas que a História propõe não apenas ao romancista, mas à Humanidade. Encontra, assim, um modelo extensível que, em última análise, concebe um âmbito transversal à plenitude do espectro romanesco, designadamente, o indivíduo coletivo, universal. Por amplificação, neste caso, da sua necessidade mais singular e, sobretudo, primária, coincidindo, desde logo, com um dos postulados nucleares do romance desde Cervantes:

“Sejamos mais precisos: todos os romances de todos os tempos se debruçam sobre o enigma do eu. Logo que se cria um ser imaginário, um personagem, está-

¹¹ Cf. Milan Kundera, «A Herança Desacreditada de Cervantes» in *op. cit.*, 1991, pp. 15-33.

se automaticamente confrontado com a pergunta: o que é o eu? Através de quê se pode apreender o eu? É uma das tais perguntas fundamentais sobre as quais o romance, enquanto tal, se baseia.”¹²

Pressupõe, portanto, um intuito romanesco, desígnio, assente no questionamento permanente: dúvida, como formato secular de abordagem ao “*enigma do eu*” no que concerne, por demais, à sua percepção plena ou “*apreensão*”. Já que, segundo Kundera, o romance mimetiza a própria existência em cada *ego imaginário*, isto é, personagem da narrativa fixa ao *eu* enquanto arquétipo, molde. Em última instância, é o indivíduo que alude à unidade do romance uma vez mimese tangível da consciência humana, contingência existencial permanentemente à prova da razão, “*este livro que não é um livro, é a vida*”¹³.

Ora, é precisamente neste contexto que o aparente antagonismo mutação-conservação indiciado inicialmente perde o seu fundamento, assumindo-se não mais que um parentesco simbiótico centrado no *eu*, na existência enquanto circunstância do romance, referencial da sua construção – *acontecimento*. A divergência de posicionamentos converge, porventura, num âmbito definido que, pela universalidade, se mantém intacto. Mutável, conservativo, o romance prospera por regeneração narrativa do seu próprio género, sustentando, claro, um mesmo ímpeto comum ao curso da Humanidade e, potencialmente, afeto também ao romanesco antuniano. Atente-se, desde logo, ao seguinte trecho de *O Meu Nome É Legião*, até certo ponto representativo de alguns dos aspetos recentemente formulados:

*“[...] a feira de São Cipriano e o carrossel de antílopes e elefantes de pau que em certas noites de outubro quando a chuva nos torna piègas invadem a memória em espirais de ternura, os suspeitos diria eu que abandonaram o casal
(espirais de ternura e a interrogação amarga
– O que fiz da minha vida?
sem a esmola de uma resposta por mentirosa que seja que me justifique e anime)”*¹⁴

Num primeiro contacto, António Lobo Antunes parece aludir à articulação de elementos distintos na narrativa, sendo que sobrepõe, neste caso particular, o seguimento

¹² Milan Kundera, *op. cit.*, 1991, p. 37.

¹³ António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia*, Lisboa: Dom Quixote, 2006, p. 473.

¹⁴ António Lobo Antunes, *O Meu Nome É Legião*, Lisboa: Dom Quixote, 2007, p. 25.

descritivo de um possível cenário policial ao segmento da memória análogo, designadamente, a “*espirais de ternura*”: múltiplas, centradas. Memória, note-se, enquanto pretérito da experiência no mundo, vestígio existencial de cada qual *ego imaginário* que, a dado momento, se manifesta em discurso direto na interrogação “*O que fiz da minha vida?*”. Postula, portanto, o mesmo ímpeto existencial implícito no romance segundo Kundera, circunscrevendo-se à tal “*minha vida*” cujo referente necessariamente remete para a primeira pessoa, ou sujeito aparente, tão singular da obra antuniana. Entenda-se, um *centro*.

Enquanto substrato motriz do questionamento, é então lícito assumir o *eu* como *acontecimento* centrado sobre si mesmo, à semelhança da condição geométrica própria das referidas “*espirais*” que, por definição, apresentam uma origem definida, inamovível e, sobretudo, criadora. Deste modo, a estrutura romanesca assenta, portanto, num processo de centralização sistémica no indivíduo, servindo este, em simultâneo, de circunstância e desígnio do romance. Gesto que, na crítica¹⁵ de Derrida ao modelo estruturalista, representa a restrição de uma dada estrutura a um “*um ponto de presença*”¹⁶: originário, fixo, visando a “*coerência do sistema*”¹⁷, isto é, a sua orientação e equilíbrio construtivo, fundamental.

No entanto, a multiplicidade dessas “*espirais*” assim como o seu carácter expansivo e, porventura, ilimitado: aberto, uma vez linha curva propagada em torno de um único ponto sem fecho concreto, pressupõem uma outra abordagem ao romanesco antuniano, nomeadamente, dimensional. À centralização na primeira pessoa, *eu*, António Lobo Antunes acrescenta um comportamento de expansão do *acontecimento* dada a imensa densidade do seu *centro*. Daí que, desde logo, opere a narrativa pela sobreposição exacerbada de elementos distintos, dispersos: fragmentos que, em última análise, adensam a caracterização existencial de cada *ego imaginário* dilatando, claro, a amplitude das suas experiências:

“(via-se que nortada porque a roupa ia mudando de forma e dali a pouco feixes ao comprido das ondas em que uma ocasião um golfinho, um cachalote ou um golfinho, menor que um cachalote, um golfinho, ao mergulharem círculos brancos que deixam de ser brancos e a água lisa de novo, quem me garante que

¹⁵ Cf. Jacques Derrida, «A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas» in *A Escritura e a Diferença*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, pp. 407-426.

¹⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 407.

¹⁷ *Idem*, p. 408.

um golfinho e por essa ordem de ideias quem me garante que o meu irmão e eu, estou a fazer um livro, a mão escreve o que as vozes lhe ditam e tenho dificuldade e escutá-las, se as vozes ditam não é mentira, é tal qual, o meu irmão e eu ordenam elas e portanto ponho o meu irmão e eu a cavarmos um buraco, não, ponho o meu irmão a cavar um buraco e eu distraído com os pássaros, assim está certo)”¹⁸

Se por um lado o trecho anterior concorda quanto à sobreposição densa e, consequentemente, expansiva de referências narrativas tão distintas como “*um golfinho*” ou “*o meu irmão*”, alude também à materialização dispersiva dessa mesma expansão no romance. Uma vez que “*a mão escreve o que as vozes lhe ditam*”, torna-se então concebível que o romanesco antuniano se estabeleça na fragmentariedade e, acima disso, na dispersão, em resultado da articulação interdiscursiva de múltiplas “*vozes*” enunciadas através de sucessivas invocações, entenda-se, *jogo*. Na sua diversidade, assumem-se “*vozes*” de uma mesma voz, presenças de uma mesma presença: simultâneas, dissemelhantes. Em virtude de que, enquanto fragmentos, se entrecruzam continuamente no curso do romance em ressonâncias ecoicas onde se firma a sua forma própria, elementar, sugerindo uma associação à ninfa Eco que, perdido o corpo por amor, restaura a sua existência por meio da sonoridade:

*“Os cuidados das insónias emagrecem o lastimável corpo,
a magreza engelha-lhe a pele, e toda a humidade do corpo
evola-se para os ares. Somente restam a voz e os ossos:
a voz ficou; os ossos, dizem, tomaram o aspeto de pedra.
[Desde aí oculta-se em bosques e em monte algum é vista,
e, porém, todos a ouvem: é tão-só som o que vive nela.]”¹⁹*

Ora, é rigorosamente na multiplicidade sonora que cada *ego imaginário* se funda voz dispersa, arquétipo de um *eu* fragmentário, enquadrando o seu relato existencial não numa lógica narrativa, mas associativa. Dada a desagregação da instância narratorial, a sua consciência enquanto sujeito ficcional estabelece-se substância romanesca volátil, ampla. Firmando, claro, um modo narrativo semelhante ao monólogo interior,

¹⁸ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 265.

¹⁹ Ovídio, *Metamorfoses*, Lisboa: Livros Cotovia, 2007, p. 95.

“associativo, ilógico, espontâneo”²⁰, também designado de “monólogo citado”²¹ que, segundo Dorrit Cohn, representa o corolário discursivo da mimese existencial, isto é, “o discurso mental de uma personagem”²².

O *acontecimento* expande-se, assim, por dispersão. Revelando-se, portanto, matéria esparsa de questionamento interior, existencial, num movimento que, permitida a aproximação cósmica, se equipara à explosão de um enorme e denso núcleo mássico estelar que por dispersão volumétrica se alastra no espaço-tempo, entenda-se, uma supernova. Embora conjunto de partículas, fragmentos: nebulosa, não destitui o seu âmbito primitivo, brilho, ampliando o seu perímetro de ação sem qualquer perda mássica do sistema, apenas dispersão.

A certo ponto, o próprio título das três obras de António Lobo Antunes basilares do presente estudo insinuam, aliás, esse seu fundamento dispersivo. Note-se, nomeadamente, a desintegração latente na conotação do substantivo “arquipélago” de *O Arquipélago da Insónia*, ou a “Legião” coletiva, diversa, enquanto apelido alegórico individual em *O Meu Nome É Legião*, ou até a divergência do desencontro implícito a *Ontem não te vi em Babilónia*. À sua medida, cada um deles alude à fragmentariedade, dissemelhança e, sobretudo, dispersão aqui escarpelizadas como atributos genéricos, porventura, do romanesco antuniano.

Por outro lado, a conceção de estrutura romanesca centrada, isto é, alocada a um referente último: *centro*, torna-se então contestável, em virtude, precisamente, dessa sua configuração dispersa, dissemelhante. Embora tida anteriormente como inata, fundamental, a centralização do *acontecimento* no *eu* e, em última instância, a unidade do romance, parecem agora em causa através do seu próprio mecanismo interdiscursivo de dissociação e consequente justaposição de experiências existenciais múltiplas, diferenciadas, num dado *ego imaginário*. Instigando, desde logo, uma abordagem a *Photomaton & Vox*²³ de Herberto Helder, designadamente, no que importa à circunstância particular do poliglota:

²⁰ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978, p. 12 (tradução própria).

²¹ *Idem*, p. 14.

²² *Ibidem*.

²³ Cf. Herberto Helder, «(o bebedor nocturno)» in *Photomaton & Vox*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, pp. 68-69.

*“Vive das significações suspensas, da fascinação dos sons que convergem e divergem – e há nele decerto um desespero surdo, pois que na desunião dos idiomas busca a unidade improvável. Multiplicando as operações de propiciação da unidade, ele caminha irradiantemente para a dispersão. Descentraliza-se. Existe em estado de Babel.”*²⁴

Na amplitude de idiomas que, distintos, concordam no domínio do poliglota, é concebível enquadrar, por analogia, a sobreposição dispersiva das múltiplas “vozes” previamente atribuídas ao romanesco antuniano, “*sons que convergem e divergem*”. Desse modo, também o romance “*busca a unidade improvável*” uma vez assente nas referidas “*significações suspensas*” que, em última análise, pressupõem uma dimensão romanesca ambígua, inexata e, sobretudo, dispersa. No entanto, segundo Herberto Helder essa sua dispersão enquanto estrutura inicialmente centrada precede a um processo de translação multiplicativa, precisamente, do seu *centro*, ainda que sempre circunscrita a um dado corpo nominal, ou “*estado de Babel*”, que assevera a unidade abrangente, plural, da sua composição.

Trata-se, porventura, da sua des-centralização. Desfecho, claro, da iteração agravada do *eu* em diversos *eus* que, na sua multiplicidade e dispersão, estabelecem paradoxalmente uma descentralidade centrada do *acontecimento*. Assim sendo, cada *ego imaginário* compreende em si experiências tão difusas que tornam a sua própria existência indecifrável, indizível, mas inclusa num mesmo âmbito unitário. Daí que se assemelhe à “*vida acrobática e centrífuga*”²⁵ do poliglota, isto é, resultado de uma tensão permanente, litígio, entre duas dialéticas que, embora potencialmente assimétricas, coexistem. Entenda-se, centralização e des-centralização. Ambas reconhecíveis, em certa medida, também no romanesco antuniano, para mais atente-se à seguinte passagem incluída, novamente, em *O Meu Nome É Legião*:

*“(para quê esta conversa, sabes perfeitamente que janeiro, o mês do teu aniversário e aquele em que a tua mãe, não te disperses, larga a tua mãe, continua)”*²⁶

Note-se, desde logo, o recurso gráfico aos parêntesis já evidenciado em alguns dos trechos anteriormente apresentados, seguido da alocação, neste caso, a uma segunda

²⁴ Herberto Helder, *op. cit.*, 2013, p. 68.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 40.

pessoa enquanto voz interior, *fluxo de consciência*, com remissão indireta para o *eu*. Mecanismos que, em última instância, visam a interferência externa na diegese, “*esta conversa*”, deslocando o sentido da referencialidade para uma outra presença equiparada à presença originária. Um movimento, permita-se, de desdobramento circunscrito a um determinado referente existencial motriz, gerador: des-centralização. Em contraponto com a interposição discursiva de elementos tão individuais como a referência à entidade materna, ou a alusão ao momento do próprio nascimento, “*o mês do teu aniversário*”, isto é, a centralização no indivíduo.

Embora divergentes quanto à sua índole dialética, coexistem na narrativa através materialização dessa mesma divergência, nomeadamente, aquando da interjeição “*não te disperses*” alusiva à própria recentralização da estrutura romanesca após o movimento inverso. Alegando, claro, uma centralidade maleável, entenda-se, resultado de repetidas inflexões referenciais que, no entanto, tendem para uma convergência intangível na qual funda o seu *centro*: suspenso, dinâmico. Trata-se, portanto, de um paradoxo entre centralização e des-centralização que, a certo ponto, torna concebível a sua coexistência estrutural, permitindo o resgate da anterior noção de *jogo*, ou “*jogo da estrutura*”²⁷ conforme inscreve Derrida:

“*O conceito de estrutura centrada é com efeito o conceito de um jogo fundado, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora, ela própria subtraída ao jogo.*”²⁸

A sua crítica ao modelo estruturalista compreende, desde logo, a premissa de que “*o centro não é o centro*”²⁹, isto é, encontra-se alocado a uma totalidade com origem externa ao *centro* da estrutura. Daí a duplicidade desse *jogo* de posicionamentos entre a forma total e a *estruturalidade*, “*na estrutura e fora da estrutura*”³⁰, imputável a uma origem que tanto funda, fixa, “*encerra também o jogo que abre e torna possível*”³¹, como se subtrai, desvincula, permite a possibilidade. Paradoxo, admita-se, bastante semelhante à coexistência particularmente discordante des-centralização/centralização recentemente associada à estrutura romanesca antuniana.

²⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 408.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

Em última instância, é exatamente o prefixo des- que assegura a unidade do romance enquanto estrutura dispersa que, dada a dissemelhança e fragmentariedade da sua composição, escusa e anseia em simultâneo a convergência num ponto originário. Torna-se, portanto, descentralidade centrada do *acontecimento* pela sua disseminação desmultiplicativa, desdobramento referencial do *eu*. A dispersão firma, porventura, a *estruturalidade* de uma estrutura (des)construtiva em permanente litígio consigo própria, estabelecendo, desde logo, uma dimensão romanesca não só assente no questionamento existencial, mas de si dúbia, ambígua: nebulosa.

2. Ambiguidade

Reconhecer no romance a devida proximidade científica à morte de certo corpo celeste denso, maciço, no fenómeno cósmico explosivo – supernova – pressupõe por si um remanescente incerto quanto à forma e posição do fragmento mínimo. O que antes se entendia objeto compacto, discernível, torna-se nuvem esparsa de matéria estelar, neste caso, dada a sua expansão dispersiva. Destituindo, claro, o carácter restritivo da morte enquanto extremo, limite definido e, acima disso, definitivo no paradigma existencial. Não restringe, possibilita.

Na diferença, a amplitude dos seus restos mortais origina, porventura, novos corpos esquisos, alguns poeira outros suficientes de brilho, compostos cromatográficos distintos, inclusive, em estado físico que condensam, colapsam e exercem combinações possíveis de formas atómicas livres. Então suspensos na imensidão, no cosmos enquanto substrato passível de existência planetária, vida, à sua imagem e dissemelhança. Carregando, entenda-se, elementos transversais e intrínsecos à própria compleição humana, nomeadamente, Nitrogénio, Carbono ou mesmo Oxigénio que, a dado ponto, suscitam a unidade universal em virtude de uma ambiguidade fundadora, como circunscreve Carl Sagan no seguinte enquadramento de *Cosmos*:

“Somos feitos de cinza estelar, a nossa origem e a nossa evolução estão ligadas a acontecimentos cósmicos distantes. A exploração do universo é uma viagem de

autodescoberta. Já o sabiam os antigos construtores de mitos: somos filhos do céu e da Terra.”³²

Dada a afinidade orgânica, Sagan institui a existência material humana numa genealogia estelar, longínqua, mas não menos concebível, “*cinza estelar*”: dispersa e, sobretudo, volúvel. Daí que aluda à “*autodescoberta*” enquanto *acontecimento*, ou “*enigma do eu*” para Kundera que, como sustenta o ponto anterior, serve de referencial do romance, circunstância. O cosmos assume-se, porventura, encadeado na sua própria entropia fecunda, isto é, a desagregação heterogênea e difusa da forma originária pelo aleatório, contingente, da sua medida. Suscitando, desde logo, a devida aproximação aos “*antigos construtores de mitos*”, designadamente, à consciência primordial divina de Hesíodo, Caos, mais tarde estabelecida como punção catabólica originária, desordem, que por meio da cisão corporiza cada um dos substantivos existenciais possíveis, conforme ostenta então Ovídio:

*“Antes do mar e das terras e do céu, que tudo cobre,
um só era o aspeto da natureza no orbe inteiro:
Caos lhe chamaram. Era uma massa informe e confusa,
nada a não ser um peso inerte, nela amontoando-se
as sementes discordantes de coisas desconexas.”*³³

Deste modo, a génese da existência concreta assenta num hemisfério abstrato anterior, primitivo, eclodindo entre “*sementes discordantes de coisas desconexas*”. Assim que o romance, permita-se, enquanto signo cósmico do *eu* que, na amplitude da sua indiscernibilidade, designa uma universalidade orgânica ambígua, “*uma massa informe e confusa*”, embora fértil no domínio da possibilidade criadora, relativa. Por outra, a coexistência da discordância dialética na des-centralização abordada anteriormente que, em última análise, fundamenta a dispersão, denuncia uma ambiguidade elementar prévia dado o seu desígnio inato, isto é, o questionamento existencial, dúvida, implícito em cada presença ficcional, ou *ego imaginário* no contexto do presente estudo. Notando, claro, a sua repercussão tanto na índole, matéria ficcional, como na própria configuração sequencial narrativa, respetivamente, forma e sentido diegéticos.

³² Carl Sagan, *Cosmos*, Lisboa: Gradiva, 2012, p. 412.

³³ Ovídio, *op. cit.*, 2007, p. 35.

Em certa medida, o desdobramento referencial do *centro* não seria exequível sem uma singularidade que postula, significa, a entropia da sua desagregação na matriz de enunciadores discursivos, intermitências, que fragmentam a diegese. Entenda-se, uma instância narratorial então tutelar do não tutelável, monarca em anarquia: (des)totalidade que, em última análise, propicia a intangibilidade do romance uma vez aluída qualquer significação fixa, oclusa, do *acontecimento*. Diferindo, desde logo, do âmbito normativo do narrador segundo Walter Benjamin³⁴, “*alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte*”³⁵, manifestamente circunscrito à utilidade nítida, unívoca, porventura um “*ensinamento moral*”³⁶ ou “*instrução prática*”³⁷.

O romanesco antuniano indicia, portanto, uma instância desordenativa que narra a ilogicidade discursiva, independentemente do seu posicionamento diegético ou foco narrativo. Tende, note-se, para a indeterminação como arbítrio da lógica associativa implícita à sua configuração dispersiva, aludindo ao romance enquanto sistema amplo e, sobretudo, indiscernível. Um narrador que, assim sendo, exerce-se relativo: proporção possível, dada a magnitude e heterogeneidade da unidade diegética ambígua que possibilita. Para mais, atente-se ao seguinte segmento de *O Meu Nome É Legião*, até certo ponto significativo dos aspetos já formulados:

*“Peço desculpa a quem de direito por demorar dúzias de páginas a chegar ao final mas com tanta lembrança a ferver a cabeça escapa, oiço-a remexer episódios antigos a mudar pessoas e coisas de sítio e a repetir misérias que julgava esquecidas e afinal permanecem, o meu padraço, a minha mãe, o doutor Sabino enquanto os tubos de borracha do estetoscópio sem repouso no tampo e continuarão sem repouso depois de me ir embora”*³⁸

Neste caso, António Lobo Antunes emprega, possivelmente, uma instância narratorial autodiegética que parece insinuar a referida entropia instituída, fundamental, por analogia com o estado de ebulição material, “*lembrança a ferver a cabeça*”, em si espontânea e, acima disso, convulsa. Assumindo, claro, o seu âmbito performativo na diegese enquanto veículo de falibilidade, nomeadamente, “*remexer episódios antigos*” ou “*mudar pessoas e coisas de sítio*”. Instrumentos que não apenas questionam substrato

³⁴ Cf. Walter Benjamin, «O Narrador» in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água, 1992, pp. 27-57.

³⁵ Walter Benjamin, *op. cit.*, 1992, p. 31.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 53.

narrativo, como instigam, porventura, a preponderância da relatividade sobre o próprio narrador, suposta totalidade mediativa, absoluto, assim tornado irredutibilidade redutível: não-soberania narratorial.

Relativa, a ficcionalização da experiência existencial latente em cada *ego imaginário* enquanto objeto diegético torna-se então suscetível de dúvida, isto é, substrato romanesco em si volátil por exposição, aliás, à corruptibilidade do aleatório arbitral, fraude, que expropria a mediação narrativa do exercício da desambiguação textual. Discordando, claro, do arquétipo narratorial de Benjamin segundo o qual qualquer narrador deveria instituir “*algo «compreensível por si próprio»*”³⁹: tangível, funcional. Um narrador antuniano, por contraste, propenso ao culto da ambiguidade através da contradição circunstancial voluntária. Cúmplice, permita-se, na adulteração do vestígio existencial enquanto precursor do *acontecimento*, “*misérias que julgava esquecidas e afinal permanecem*”, assim memória ficcional que, embora corruptível, sustenta uma substancialidade diegética experiencial:

*“O romance distingue-se, sobretudo, da narrativa. O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada. E transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história. O romancista isola-se.”*⁴⁰

Note-se, em primeira análise, o apelo de Walter Benjamin quanto à diferenciação exata do romance entre qualquer outro formato prosaico, “*narrativa*”, com base no critério da ficcionabilidade da experiência individual, isolada. Estabelecendo-a, deste modo, substantivo existencial que significa, porventura, uma forma romanesca própria, matricial – (des)totalidade representativa, indigite-se, assim em proporção com a (des)totalidade desordenativa abordada anteriormente. Uma vez matéria concebível enquanto diegese, narrável, por desígnio ou condição da mesma instância narratorial que, instituída na amplitude não somente esparsa como relativa do *eu*, “*vai colher aquilo que narra à experiência*”.

Matéria, por outro lado, nem sempre circunscrita à exclusividade da sua objetivação diegética, entenda-se, relato imutável, fidedigno e, acima disso, inamovível da memória singular. Assim que, enquanto exercício de relatividade, o narrador não pressupõe uma propriedade restritiva sobre a divisa experiencial, pelo contrário,

³⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, 1992, p. 34.

⁴⁰ *Idem*, p. 32.

“transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história”: deforma, subjetiviza. Instigando, claro, a obstrução narrativa pela distorção do seu vestígio em presenças espetais por si informes, indefinidas, que aludem à mutabilidade da forma dizível como procedimento estético, isto é, anamorfose.

Ora, no romanesco antuniano a experiência existencial é então sujeita à relativização, questionamento, por meio da potencialidade deformativa afeta ao seu enquadramento narratorial. Visando, em certa medida, a forma possível do objeto diegético e circunstancial: anamórfica, dada a sua conotação ótica à distorção enquanto rubrica do irreconhecível, indeterminado, no domínio artes plásticas. Representação figurativa, entenda-se, cujo efeito de perspectiva distorcivo, anamorfose, tanto permite a pluralidade interpretativa, subjetivação, como torna a obra apenas nítida, legível, quando examinada sob determinado ângulo de incidência visual, distância específica ou mesmo dispositivo ocular. Um procedimento alusivo, portanto, à relativização do próprio fundamento experiencial que, adequado ao romance segundo António Lobo Antunes, se exprime em seguinte termo:

*“uma vala que se disfarça e adeus, o último pacote de bolos intacto na mesa por quanto tempo ainda, procurar as chaves vacilando entre a porta e a cadeira e o tracinho da barba já não vermelho, pardo, trancar as janelas, dar uma volta às torneiras, certificar-me do gás, interromper-me a meio das escadas com a impress, com a certeza de esquecer não sei quê, revistar-me de mãos abertas carteira óculos lenço e continuar a descer, o parquezinho, a esplanada, a ourivesaria onde a senhora forte coloca os taipais e o marido”*⁴¹

Atente-se, desde logo, à mutabilidade da forma experiencial implícita no extrato anterior, isto é, o aparente retrato de uma despedida que, possível, é colocado em causa pela aleatoriedade de variações referenciais, rítmicas ou mesmo circunstanciais. Daí que *“o tracinho da barba já não vermelho, pardo”*: experiência plástica, transponível, na suscetibilidade da própria ficcionalização existencial. Irresoluta, note-se, no que concerne à renúncia da sua objetivação narrativa, designadamente, *“com a impress, com a certeza de esquecer não sei quê”*, assim o recurso à intencionalidade disléxica enquanto signo do oculto, ilegível, *“impress(ão)”* em si subjetiva. O substrato diegético assume-se, porventura, forma dinâmica que obstrui a sua efetivação absoluta, determinação, instigando uma distinção entre a autoria experiencial e a instância narratorial, por suposto

⁴¹ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 123.

fidedigna. Sequência operativa então da disfuncionalidade discursiva, ou “*falibilidade ficcional*”⁴², segundo Dorrit Cohn com a devida remissão para Wayne Booth:

*“Um narrador é falível no sentido Boothiano quando a sua linguagem não-mimética (o seu comentário, os seus juízos, as suas generalizações) não se relaciona com a sua linguagem mimética de forma convincente, criando a impressão que é incapaz ou relutante de proporcionar uma interpretação correta dos eventos que narra.”*⁴³

Neste âmbito, torna-se concebível a dissociação da diegese em “*linguagem mimética*” e “*linguagem não-mimética*”, respetivamente circunscritas a abordagens distintas quanto à mimese da experiência existencial. Se por um lado a primeira nomenclatura visa objetivamente a imitação experiencial, isto é, o romance como forma de retrato narratorial: fiável, mimético. A segunda subverte, por contraste, esse seu objeto factual exprimindo uma consciência supra-circunstancial que, por “*incapaz ou relutante*”, se permite ao intervalo relativo de significações experiências sem “*uma interpretação correta*”, total. Narrador, entenda-se, cuja discordância no que importa ao discurso narratorial, linguagem, tanto emula como abstrai.

Enquanto sujeito racional e unitário, ainda que ficcional, perde a plenitude da sua sustentação epistemológica, interrogando-se num prisma ontológico. Em resultado, verifica-se então uma relativização temática cuja amplitude compreende desde o plano unitário à totalidade. Deste modo, o romance institui-se na sua relatividade e, sobretudo, na sua ambiguidade, sendo que nesse processo de relativização se encontra implícita a erosão do princípio de realidade, isto é, esta deixa de ser única, ou deixa mesmo de ser, à semelhança do que circunscreve Derrida, “*uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos*”⁴⁴: plural, volátil, então suscetível a uma imensidão de possibilidades. Suscitando, desde logo, o devido enquadramento no próprio substrato narratorial do romanesco antuniano, neste caso, através de uma primeira análise sobre *O Arquipélago da Insónia*:

“e o meu irmão a sacudi-lo com o braço porque ninguém existia, somos personagens de moldura, sorrisos confundidos com os estalos do soalho, não

⁴² Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 73 (tradução própria).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 409.

existimos e portanto o que digo não existiu, que caçadeira, que sacho, que baús, que dedos escrevem isto, ficam os tucanos da lagoa a caminho da fronteira e o meu avô a segurar o pescoço do meu irmão não como segurava o pulso da minha mãe”⁴⁵

A dado ponto, António Lobo Antunes pugna por uma ambivalência mimética experiencial que dissocia e, acima disso, relativiza a correlação discursiva fundamental narrador-narrativa pela alternância de referências intra- e extra-diegéticas, nomeadamente, “*que caçadeira, que sacho, que baús, que dedos escrevem isto*”. Condição que remete, porventura, para a própria duplicidade etimológica da anamorfose, do grego *anamórfosis*, cujo prefixo ana- sugere tanto a reiteração da forma como a sua reversão, “*porque ninguém existia*”. Não pressupõe, portanto, a concretização da forma última, absoluta, em oposição ao sistema metamórfico. Assim que a sua mutação não é completa, contígua, todavia um processo dinâmico, inconclusivo, como substrato diegético simultaneamente de licença e interdição para o desconhecido onde cada *ego imaginário* opera ou forja, re-produz, as suas memórias “*no andar de cima de um lugar que não há*”⁴⁶ – não-realidade narratorial.

Por anamorfose, a matéria ficcional – ou seja, a experiência existencial – perde então fiabilidade e consigo o romance distancia-se do carácter meramente representativo, uma vez tornado não somente relato experiencial, mas discurso de plateia em si intérprete universal. Na obra indiscernível, anamórfica, há sempre algo que oculto, subliminar, instiga quem a aprecia a participar na sua significação assim sujeita ao exercício da subjetividade que abrange, inclui. Daí “*a comunicação da experiência ser cada vez menor*”⁴⁷ segundo Benjamin, entenda-se, enquadramento ficcional que, despojado de rigidez na representação experiencial, contesta a sua própria comunicabilidade enquanto forma adversa à objetivação: apropriável.

Em última análise, alude a uma dimensão romanesca antuniana assente na incerteza, no possível, sistema “*em que tudo se torna discurso*”⁴⁸ neste caso pela relativização tanto da instância como do substrato narratorial, respetivamente, não-soberania e não-realidade. Assim que, enquanto unidade relativa, o romance instiga o culto à ambiguidade, uma vez voluntária a incompatibilização com a totalidade, o

⁴⁵ António Lobo Antunes, *O Arquipélago da Insónia*, Lisboa: Dom Quixote, 2008, p. 23.

⁴⁶ *Idem*, p. 27.

⁴⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, 1992, p. 31.

⁴⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 409.

absoluto, a *Verdade dogmática*: (des)totalização. Contexto que sugere, desde logo, a seguinte analogia a mais uma das formulações elementares para Milan Kundera, designadamente, o *espírito do romance*:

*“Enquanto modelo desse mundo, fundado sobre a relatividade e a ambiguidade das coisas humanas, o romance é incompatível com o universo totalitário. Esta incompatibilidade é mais profunda que aquela que separa um dissidente de um apparatchik, um combatente pelos direitos do homem de um torcionário, porque não é apenas política ou moral, mas ontológica. Quer dizer: o mundo baseado numa única Verdade e o mundo ambíguo e relativo do romance são, cada um deles, feitos de uma matéria totalmente diferente. A Verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação e não pode pois nunca conciliar-se com aquilo a que eu chamaria o espírito do romance.”*⁴⁹

Deste modo, o romance torna-se em si concebível e, sobretudo, transmissível apenas enquanto (des)totalidade, isto é, pela total abolição do dogma, “*mundo baseado numa única Verdade*”, em virtude da *abertura* a uma amplitude indeterminada de possibilidades existenciais, “*a relatividade e a ambiguidade das coisas humanas*”. Visando, entenda-se, a proporção possível entre a forma indiscernível e o sentido aleatório que, em certa medida, expandem os graus de liberdade do próprio *acontecimento*. Apelo existencial então sem qualquer constrangimento, livre, na “*ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação*”⁵⁰. Contestando, claro, o *centro* da sua *estruturalidade*, à semelhança do processo de des-centralização abordado no ponto anterior, assim indício de uma incomensurabilidade implícita à criação romanesca:

*“Escrever um romance significa levar o incomensurável aos seus últimos limites na descrição da vida humana. No meio da plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance exprime a profunda perplexidade de quem a vive.”*⁵¹

Trata-se, porventura, do enquadramento num romanesco antuniano então construído sem limites determinados para a sua composição, “*incomensurável*”, enquanto substrato de âmago existencial, “*representação dessa plenitude*”: expande, abre. O

⁴⁹ Milan Kundera, *op. cit.*, 1991, p. 27.

⁵⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 410.

⁵¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, 1992, p. 32.

acontecimento não restringe, possibilita. Uma vez referencial, circunstância, cujos eixos dispersivo e ambíguo se prestam à imensidão de significações que, relativas, nunca firmam uma totalidade suficiente, fixa e, acima disso, concreta. Pelo contrário, impugnam mesmo a sua medida à partida unitária, assim na amplitude de fragmentos por si voláteis. Entenda-se, certa unidade possível e esparsa: romance.

II. UNIDADE E ESTRUTURA

1. Dissemelhança

Se até aqui o presente estudo incidiu, sobretudo, no paradigma do *acontecimento* enquanto ímpeto e sustentação circunstancial relativa de um sistema romanesco expansivo e dinâmico – a *estruturalidade* des-centrada – que permite a contingência unitária mesmo na amplitude e heterogeneidade da sua composição. Importa agora, particularmente, a conformidade dessa composição elementar não tanto com a *estruturalidade*, isto é, a ausência de um significado transcendental e originário para a estrutura, mas mais precisamente com esse seu vínculo a uma compleição estrutural própria: estrutura.

Gesto que, por demais, suscita a devida tendência para uma crítica literária circunscrita ao que Derrida subscreve⁵² como a “*consciência estruturalista*”⁵³, entenda-se, uma “*reflexão sobre o realizado, o constituído, o construído*”⁵⁴. Permitida, claro, a dissociação de ambas as totalidades referidas, *estruturalidade* da estrutura, visando então a especificidade de uma análise exclusiva sobre a mecânica da estrutura romanesca antuniana enquanto objeto arquitetural: paralisa, suprime. Inverso, note-se, da prática desconstrutivista que para além do edifício, forma instituída, contempla o acréscimo da *força* implícita na própria flexão verbal performativa, edificar, assim “*a força de criar*”⁵⁵. Daí que o estudo tão somente estrutural da totalidade, por supressão do seu prefixo relativo (des)- abordado no ponto anterior, se permita a um abandono análogo ao exercício do panorama, designadamente, panorografia:

“O panorógrafo, imagem adequada do instrumento estruturalista, foi inventado em 1824 a fim de, segundo Littré, «obter imediatamente, numa superfície plana, o desenvolvimento da visão perspectiva dos objetos que rodeiam o horizonte». Graças ao esquematismo e a uma espacialização mais ou menos confessada,

⁵² Cf. Jacques Derrida, «*Força e Significação*» in *A Escritura e a Diferença*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, pp. 1-41.

⁵³ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 4.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Idem*, p. 3.

*percorre-se no plano e mais livremente o campo abandonado pelas suas forças. Totalidade abandonada pelas suas forças, mesmo se for totalidade da forma e do sentido, pois então se trata do sentido repensado na forma, e a estrutura é a unidade formal da forma e do sentido.*⁵⁶

Deste modo, o enquadramento panorâmico augura a supressão da dimensão criadora em virtude de uma geometrização da obra, “*percorre-se no plano e mais livremente o campo abandonado pelas suas forças*”. Redução planar, permita-se, do movimento à imobilidade, do caos à ordem, do dionisíaco ao apolíneo, da *força* à forma que, assim sendo, apela a uma noção de estrutura puramente *formal*, isto é, redutível pela forma enquanto “*unidade formal da forma e do sentido*”. Propõe-se, portanto, o panorama da estrutura romanesca própria de António Lobo Antunes então no abandono do seu impulso fecundo, primitivo, em concordância com a disposição espacial, panorográfica, da diversidade de elementos textuais que, distintos, contestam ou não a seguinte abordagem estrutural da forma.

Ora, uma observação particular sobre a estrutura de *Ontem não te vi em Babilónia* permite identificar, desde logo, a equidade da sua distribuição em seis capítulos circunscritos a um período temporal noturno definido na cadência horária simples, unitária, circunscrita ao intervalo entre a *meia-noite* e as *cinco horas da manhã*. Por seu turno, cada um desses capítulos integra em si quatro partes subalternas devidamente numeradas correspondentes ao segmento narrativo de sucessivos enunciadores que, dispersos, vão tomando locução no romance no domínio abstrato da especulação, incógnita, dado que em momento algum concretizam as suas identidades.

Ainda que ambíguas, voláteis, são presumíveis pelo menos oito desses enunciadores assumindo os diversos segmentos de modo intermitente, coordenado, como por propriedade singular, muito embora apenas três assegurem uma participação transversal no romance, possivelmente, Ana Emília, o ex-polícia e ainda a sua esposa Alice, “*apenas três infelizes que os albatrozes perseguem*”⁵⁷. Quanto aos restantes cinco enunciadores, estima-se que compreendam então a irmã e o antigo colega do ex-polícia, Lurdes, o marido de Ana Emília e, por último, a sua filha defunta que é apenas convocada no decurso final da obra.

⁵⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, pp. 4-5.

⁵⁷ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, p. 432.

Neste caso, a estrutura de *Ontem não te vi em Babilónia* parece assim corporizar a sua própria divisibilidade, apresentando-se sistema composto em si por aglutinação da totalidade fracionada. No devir, porventura, do elemento simples que, indivisível, se permite ao conjunto: cria, origina. À semelhança da condição fundamental da mónada⁵⁸ leibniziana, entenda-se, “*uma substância simples que entra nos compostos; simples, isto é, sem partes*”⁵⁹. Estabelecendo, claro, o composto enquanto contingência necessariamente derivativa da unidade originária elementar, mínima, então simplificável ao aglomerado estrutural associativo que representa:

“(2) Dado que há compostos, é necessário que haja substâncias simples, porque o composto não é outra coisa senão uma amálgama ou «*aggregatum*» dos simples.”⁶⁰

Assim sendo, Leibniz institui que, numa vertente metafísica, qualquer estrutura em si composta, divisível, é exatamente resultado de um processo de aglomeração generativa ou aglutinação, “*uma amálgama ou «aggregatum» dos simples*”. Sistema, portanto, suscetível à simplificação: *tornado simples*, dada a elementaridade do seu enquadramento monadológico. Enquanto impulso fundador da própria estrutura, origem, admite-se então alegar que, em certa medida, a mónada denuncia o movimento estruturalista de redução *formal* abordado anteriormente, isto é, a *força* da totalidade reduzida à forma última do seu elemento ínfimo que compreende em si a multidão, variedade, de combinações possíveis meramente estruturais, construtivas. Mónada, permita-se, circunscrita à perceção abstrata do desconhecido que, sob a forma de *nada*, significa a motricidade e concretização de *tudo*:

“(3) Ora onde não há quaisquer partes, não há nem extensão, nem figura, nem divisibilidade possível. E estas mónadas são os verdadeiros Átomos da Natureza e, numa palavra, os Elementos das Coisas.”⁶¹

Trata-se, porventura, de uma sustentação estrutural sem medida assim forma inquantificável, indivisível e indiscernível: simples. Constituindo, claro, o fundamento definitivo para a diversidade e multiplicidade de compleições existenciais, designadamente, enquanto “*Átomos da Natureza*” ou “*Elementos das Coisas*”. Uma vez

⁵⁸ Cf. Gottfried Leibniz, «*Princípios de Filosofia ou Monadologia*» in *Obras Escolhidas*, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 157-179.

⁵⁹ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

aglomerado de mónadas, a matéria corporal enquanto estrutura rege-se senão pelos princípios específicos, intrínsecos, da sua composição. Daí que a monadologia leibniziana se conceba aqui, permita-se, como por parâmetro de controlo estruturalista na hipótese de uma abordagem empírica, neste caso, à estrutura romanesca antuniana. Para mais, atente-se à amostra inicial novamente de *Ontem não te vi em Babilónia*, a dado ponto representativa de algumas das formulações já efetivadas:

“1.

Chegava sempre antes da sineta quando ia buscar a minha filha e tirando a madrinha da aluna cega a cochichar cumprimentos em tom de desculpa sem que eu a entendesse

(de tão exagerada na infelicidade dava vontade de gritar

– Afaste-se de mim não me aborreça)

não havia ninguém ao portão de modo que o recreio vazio excepto uma árvore de que nunca soube o nome com as folhas demasiado pequenas para o tronco e se calhar composta de várias árvores diferentes

(as mãos do meu pai minúsculas no fim de braços enormes, se calhar composto de vários homens diferentes)”⁶²

Considerando, desde logo, os primeiros parágrafos do primeiro segmento narrativo (1.) também circunscrito ao primeiro capítulo da obra, *meia-noite*, note-se por demais a reiteração de uma divisibilidade transversal à noção de estrutura composta através da analogia entre a compleição da “*árvore de que nunca soube o nome*” e o próprio formato humano, “*se calhar composto de vários homens diferentes*”. Diferença, entenda-se, na ordem de grandeza do elemento mínimo: monadológico, “*as folhas demasiado pequenas para o tronco*”, então enquadrado no mesmo conjunto unitário que a sua diversidade permite, justamente, esse “*tronco*” tão estrutural, fixo, como distinto, divisível, por ramificação. Estrutura, portanto, circunscrita à onomástica estabelecida pela sua composição simples enquanto exercício que por si discrimina, diferencia, dada a heterogeneidade conjuntural do sistema.

Inquantificável. Indivisível. Indiscernível. Então propriedades monadológicas que, em última instância, pressupõem a sua qualificação uma vez que mesmo a estrutura elementar, simples, assume uma necessidade inata de diferenciação. Sustentando, claro, a possibilidade de distinção também do resultado da sua aglutinação, designadamente,

⁶² António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, p. 13.

entre compostos semelhantes e dissemelhantes. Deste modo, cada mónada permite-se à diferença qualitativa, sua, tornando o objeto estrutural que compõe, anima, necessariamente distinguível em concordância com o *princípio da identidade dos indiscerníveis* incluído na monadologia:

“(8) Contudo, é necessário que as mónadas tenham qualidades, de outro modo nem mesmo seriam seres. E se as substâncias simples não diferissem pelas suas qualidades, não haveria meio de se aperceber qualquer mudança nas coisas, dado que o que está no composto só pode vir dos ingredientes simples. E não tendo as mónadas qualidades distintas, seriam indistinguíveis umas das outras, pois não diferem em quantidade e, por consequência, sendo suposto o pleno, cada lugar só receberia no movimento o equivalente àquilo que tivesse tido e um estado de coisas seria indistinguível de outro.”⁶³

Segundo Leibniz, alegar a semelhança entre duas substâncias de origem monadológica exclui que ambas sejam diferentes apenas em número, “*pois não diferem em quantidade*”. O critério de semelhança, entenda-se, é puramente qualitativo pelo que se essas substâncias apresentam exatamente as mesmas propriedades, ou “*qualidades*”, são assim consideradas equivalentes, iguais. Estabelecendo, neste âmbito, uma condição universal sobre a qual nenhum corpo pode então partilhar uma mesma substância em detrimento da “*mudança nas coisas*”, isto é, a mutabilidade e assimetria transversais à diversidade composições existenciais possíveis.

Na qualidade de *nada*, tudo é dissemelhante. Assim que Leibniz institui, desde logo, a natureza da identidade de objetos à partida idênticos num critério que, qualitativo, se concebe propriedade monadológica intrínseca. Daí que qualquer fator externo à mónada, nomeadamente, espacial ou temporal, não constitua por si a diferença entre os objetos estruturais. A identidade é por defeito, dissemelhança, condição interna elementar, uma vez assente que qualquer composto difere ou assemelha obrigatoriamente de algum outro. Enquanto composição estrutural permite-se, numa abordagem leibniziana, ao panorama heterogêneo que, fundamental, a identifica em conformidade com o seguinte axioma ontológico:

“(9) É mesmo necessário que cada mónada seja diferente de qualquer outra. Porque nunca há dois seres na Natureza que sejam perfeitamente um como o

⁶³ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 160.

*outro e onde não seja possível encontrar uma diferença interna ou fundada sobre uma denominação intrínseca.”*⁶⁴

Ora, é por demais na “*diferença interna*”: intrínseca, qualitativa, que o sistema composto por aglutinação, estrutura divisível, se estabelece diverso e, acima disso, distinto. Operando, permita-se, a dissemelhança da sua composição elementar simples como princípio construtivo, “*fundada sobre uma denominação intrínseca*”. Modelo estrutural, porventura, extensível ao domínio da própria estrutura romanesca antuniana cuja redução *formal* à ordem de grandeza monadológica, mínima, significa então uma abordagem específica, panorográfica, à elementaridade implícita, designadamente, na sua vertente temática. Assim sendo, assume particular relevância clarificar, antes de mais, qual a noção de tema tomada em consideração no presente estudo, sugerindo, desde logo, a devida conceção de Kundera:

*“Um tema é uma interrogação existencial. E cada vez mais me apercebo de que uma tal interrogação é, afinal, o estudo de determinadas palavras, de palavras-temas. O que me leva a insistir: o romance baseia-se principalmente nalgumas palavras fundamentais.”*⁶⁵

Neste caso, depreende-se por temática romanesca a amplitude de problemáticas existenciais que, na sua multiplicidade e diversidade, se encontram reproduzidas em cada personagem e, em última análise, a significam. Qualidade própria, entenda-se, da composição do *ego imaginário* em si fracionável na amplitude dissemelhante, diferenciada, do elemento atómico corporal: monadológico, isto é, “*palavras-temas*”. Por redução, claro, da estrutura à sua forma elementar não apenas existencial mas romanesca: suprime, simplifica. Assim que *torna simples* a apreensão do sistema conjuntural que, heterogéneo, se estabelece unidade possível e, acima disso, reconhecível pela associação das *palavras-temas* que por quantas a compõem, ou seja, “*o romance baseia-se principalmente nalgumas palavras fundamentais*”.

A estrutura romanesca torna-se, portanto, corpo distinguível na sua dissemelhança intrínseca. Uma vez que, permitido o paralelo à monadologia, a diferença elementar necessária presta identidade ao composto então distinto, discriminável, face a uma população que difere entre si. Deste modo, o *princípio da identidade dos indiscerníveis*

⁶⁴ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁵ Milan Kundera, *op. cit.*, 1991, p. 103.

pressupõe tão somente que a diversidade das *palavras-temas* institui uma condição própria, específica, de cada personagem antuniana: singulariza, identifica. A variedade, entenda-se, instiga consigo a especificidade da caracterização diferencial dos *egos imaginários*. Daí que, mesmo num enquadramento textual esparso e relativo, seja exequível o exercício da identificação nominal expressa, nomeadamente, em Ana Emília, Lurdes e Alice. A identidade significa, porventura, a dissemelhança da sua composição assim que, circunscrita à rigidez onomástica, apela à singularidade estrutural tão diferenciável quanto possível.

Para mais, basta considerar por exemplo essa última, Alice, então cujas referências elementares aludem, possivelmente, para a eterna agrura de um aborto incentivado pelo marido, a infância com a mãe e a avó, ou a figura paternal do suposto tio emigrado no Luxemburgo em detrimento do pai biológico que nunca assumiu a sua paternidade. Se a *temática* reflete a existência, apreender Alice, isto é, apreender a sua identidade estrutural enquanto *ego imaginário*, significa portanto efetuar o reconhecimento das suas *palavras-temas* invocadas na *polifonia* de enunciações que, diversas, a caracterizam enquanto elementos que a própria se certifica de dissociar do seguinte modo:

*“uma azinheira, uma velhota e um tio no Luxemburgo eis o que sou capaz de oferecer e acabou-se, não sei falar como os outros falam no livro, à vez ou todos ao mesmo tempo embora julguem que à vez, escrevendo os seus desânimos, as suas zangas e o que continuam a esperar”*⁶⁶

Por aglutinação, a estrutura particular de Alice e, acima disso, a estrutura do romanesco antuniano assume assim forma construtiva: compõe, corporiza, num enquadramento *formal* aparentemente simultâneo, “à vez ou todos ao mesmo tempo embora julguem que à vez”. Panorama, permita-se, redutível à diversidade de *palavras-temas* que, heterogêneas entre si, operam como fração elementar, mínima, da condição monadológica indivisível. Conjunto, portanto, *tornado simples* na elementaridade da sua composição cuja dissemelhança necessária, intrínseca, pugna pela identidade unitária. A diferença, note-se, enquanto qualidade de *nada* na qual *tudo* é dissemelhante, por outra, “*deve envolver uma multidão na unidade ou no simples*”⁶⁷.

⁶⁶ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, p. 115.

⁶⁷ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 161.

2. Simultaneidade

Por outro lado, a especificidade latente na diferenciação qualitativa entre o elemento que por si *faz parte* e *torna simples* a estrutura romanesca antuniana pondera, claro, a possibilidade da torção dos procedimentos de leitura e análise estrutural. Assim que a forma permite então direcionar o presente estudo para uma conceção última: extrema, radicaliza. Visando, desde logo, o seu enquadramento numa abordagem crítica que, dado o abandono de *força*, reconhece *formalmente* na estrutura “*o próprio objeto, a própria coisa literária*”⁶⁸.

Deste modo, a amplitude da redução ao construtivo, corporal, escarpelizada no ponto anterior, isto é, “*a estrutura, o esquema de construção, a correlação morfológica*”⁶⁹, suplica pela exclusão do domínio originário, conceptual, da obra. Estrutura, permita-se, tornada matéria tal que se apropria do objeto presencial: supera, subtrai, uma vez “*ser da obra*”⁷⁰. Estabelecendo, por demais, o entendimento estrutural não somente como suporte ou instrumento operativo de leitura, “*meio ou relação para ler ou para escrever*”⁷¹, mas enquanto fundamento único de análise textual, “*o termo exclusivo da descrição crítica*”⁷². Num movimento consonante, porventura, com a radicalização da perspetiva estruturalista, “*um ultraestruturalismo*”⁷³, que segundo Derrida significa o cuidado restrito, literal, sobre a noção de estrutura:

“*Ora, stricto sensu, a noção de estrutura só comporta referência ao espaço, espaço morfológico ou geométrico, ordem das formas e dos lugares. Em primeiro lugar, fala-se da estrutura de uma obra, orgânica ou artificial, como unidade interna de um conjunto, de uma construção; obra comandada por um princípio unificador, arquitetura construída e visível na sua localidade.*”⁷⁴

Trata-se, portanto, do exercício textual último que por si exclui, *torna literal*, o panorama divisível e heterogéneo: espacial, que circunscreve a estrutura, designadamente, “*como unidade interna de um conjunto, de uma construção*”. Então

⁶⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 19.

⁶⁹ *Idem*, p. 20.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

objeto “*visível na sua localidade*”, note-se, totalidade exposta pela virtude colateral da sua significação própria, nominal, que compreende exclusivamente o espectro morfológico construtivo e, sobretudo, conjuntural, isto é, a “*ordem das formas e dos lugares*”. Aludindo, desde logo, à condição direcional do sistema no que concerne à orientação sequencial do fluxo contínuo, ou não, de elementos estruturais. Essa “*ordem*” de *nada* sob a qual *tudo* se constrói.

Daí que exposto o conjunto denuncie a necessidade em certificar a sua unidade através de “*um princípio unificador*”, assim propriedade que presta o encadeamento estrutural visando, aliás, a motricidade do sistema, conjuntura, na sua dissemelhança elementar. Propriedade que significa, porventura, a sua “*localidade*” com a devida restrição da estrutura ao unitário: integra, enquadra. Permitindo, neste caso, uma análise estrutural do romanesco antuniano não apenas circunscrita à sua composição específica, o que *faz parte*, mas com particular reparo sobre a sua motricidade textual, edificação, enquanto conjuntura ordenada: como *faz parte*.

Assim que, a dado ponto, se propõe por demais *tornar literal* a estrutura pelo estudo do enquadramento próprio da multidão no simples, da totalidade na substância, *tudo em nada*. À semelhança, permita-se, da condição monadológica que por si engloba, aglomera, a diferença intrínseca do composto e que, conforme Leibniz, se estabelece princípio operativo que exerce na mónada “*uma pluralidade de afeções e de relações*”⁷⁵. Então pressuposto necessário e, acima disso, certo momento transitório aquando da representação do universal no uno, designadamente, a *percepção*:

“(14) *O estado passageiro que envolve e representa uma multidão na unidade ou na substância simples não é outra coisa senão o que se chama percepção, que se deve distinguir da apercepção ou da consciência, como veremos seguidamente. E foi no que os Cartesianos falharam muito, tendo contado como nada as percepções que não são apercebidas. Foi também o que lhes fez crer que só os espíritos eram mónadas, e que não havia almas nos animais nem outras enteléquias; e que confundissem, com o vulgo, um longo adormecimento com uma morte a rigor, o que os fez cair ainda no preconceito escolástico das almas inteiramente separadas e confirmou mesmo os espíritos mal orientados na opinião da mortalidade das almas.*”⁷⁶

⁷⁵ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁶ *Ibidem*.

Embora indivisível, a estrutura interna monadológica opera em conformidade com duas condições de atividade complementares, isto, entre *percepção* e *apercepção*. Ambas circunscritas, segundo Leibniz, à composição espiritual da existência corpórea, alma, sendo que a primeira, *percepção*, remete assim para a ação própria da totalidade substancial, elementar, em expressar a universalidade sob a sua perspectiva particular ou individual. Um esforço interno da substância, entenda-se, no âmbito do enquadramento e significação do múltiplo no unitário, esse “*estado passageiro que envolve e representa uma multidão na unidade*”.

De outro modo, Leibniz institui a *apercepção* enquanto consciência reflexiva do estado monadológico implícita apenas nas *percepções* distintas. Uma vez que pontualmente se acrescenta a esta última operando, note-se, como uma *percepção consciente*. Daí que, na evidência das “*percepções que não são apercebidas*”, haja fundamento para uma crítica leibniziana ao Dualismo de Descartes no que importa à interação e interdependência entre o corpo e o espírito, nomeadamente, o “*preconceito escolástico das almas inteiramente separadas*” que tolera o acidente normativo dos “*espíritos mal orientados*”.

Nada separa, permita-se, a *percepção* assim abrange e unifica. Aproximação monadológica que, quanto à estrutura romanesca antuniana, aparenta então conformidade com o seu mecanismo operativo de alocação temporal. Assumindo, claro, uma dimensão cronológica sincrónica e, sobretudo, uma que por si se estabelece como tempo próprio do romance. Uma vez que a sequência temporal pretérito-presente-futuro perde a sua linearidade, condensando numa dimensão única: um tempo variável, elástico, assente no movimento ondulatório, modular, de referências imagéticas já experimentadas ou por experimentar que irrompem de cada personagem, para mais atente-se ao seguinte segmento de *Ontem não te vi em Babilónia*:

“*via o meu pai a recolher camisas e calças e a entorná-las na mala, a roçar-me a palma no cabelo sem acertar no cabelo, acertava no ombro*

– *Filha*

e retraía-se logo, hoje um velhote sem descobrir as palavras que devia alinhar letra a letra, de quando em quando um projeto de frase

– *Tive saudades tuas*

e a rejeitá-lo por não se tratar de saudades

– *Não são saudades*

da mesma forma que não desdém nem fúria
(– Pões-me nervoso tu)
aguardava que lhe respondesse e eu calada, não havia fosse o que fosse
para dizer, dizer o quê, que camisas e calças num fio de estendal, que a minha
mãe
– Deu-te dinheiro ao menos?”⁷⁷

Uma incursão, nomeadamente, por Ana Emília permite desde logo identificar a interferência simultânea das sucessivas invocações, possivelmente, do pai que a abandonou na infância e de quem espera eternamente uma visita, “– *Tive saudades tuas*”, da mãe com a sua preocupação passada com a imaterialidade das visitas do pai, “– *Deu-te dinheiro ao menos?*”, e da filha que se suicidou em criança servindo-se de um fio de estendal. Embora pertencentes a períodos cronológicos distintos, coincidem num tempo seu que, na abolição da configuração sequencial normativa, institui-se enquadramento cronológico não-linear, por outra, *percepção simultânea* do romanesco antuniano.

À semelhança da condição monadológica, também a simultaneidade enquanto recurso diegético e rítmico serve assim a conjuntura da multidão no simples: abrange, unifica. Operando, repare-se, a sincronia de uma expansão tão maleável quanto modular de determinadas referências circunstanciais, isto é, esse “*recolher camisas e calças e a entorná-las na mala*” cujas mesmas “*camisas e calças*” surgem então realocadas por translação temporal para um plano narrativo por demais distinto, neste caso, “*que camisas e calças num fio de estendal*”. Postula, portanto, o encadeamento textual da sua própria torrencialidade referencial – um ciclo verbal próprio ou orientação particular possível para o sistema – em concordância com um outro fundamento leibniziano, nomeadamente, o *princípio da noção de predicado*:

“(22) *E como todo o estado presente de uma substância simples é naturalmente uma consequência do seu estado precedente, assim o presente está grávido de futuro.*”⁷⁸

Assim sendo, Leibniz institui que a afirmação de qualquer proposição independentemente da sua natureza singular ou universal, necessária ou contingente, pressupõe um predicado implícito no domínio do sujeito. Já que a mónada, tida aqui enquanto sujeito, contém em si a amplitude de acidentes possíveis, “*o presente está*

⁷⁷ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, p. 88.

⁷⁸ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 164.

grávido de futuro”. A unidade mínima, entenda-se, compreende e representa qualquer um dos seus estágios de desenvolvimento ainda por concretizar assim que, numa analogia germinal, a árvore ocupa já a semente com todos os seus ramos futuros. Na idade de *nada*, está incluída a ocorrência simultânea de *tudo*.

Trata-se, portanto, de um tempo monadológico cuja simultaneidade intrínseca de domínios – sujeito sobre predicado, *apercepção* sobre *percepção* – determina a sua evolução, ainda que possa ou não ser apercebida. Deste modo, o sujeito engloba um predicado que, por seu turno, impõe a continuidade do sistema elementar à partida simultâneo. Em conformidade, note-se, com a sua condição sintática sob a qual o predicado não somente se refere ao sujeito, como se constrói necessariamente segundo uma locução verbal, um movimento, uma ação significativa. Aludindo, em certa medida, à preponderância do encadeamento evolutivo de *percepções simultâneas* que por si correspondem à representação tanto da simultaneidade, como da continuidade das substâncias simples:

“(23) *Portanto, dado que, despertas do aturdimento, se apercebem das suas percepções, é necessário que as tenham tido imediatamente antes, ainda que não se tenham apercebido delas, porque uma percepção não poderia vir naturalmente senão de uma outra percepção, como um movimento não poderia vir naturalmente senão dum movimento.*”⁷⁹

No entendimento leibniziano, movimento e consciência representam eventos análogos cuja desarticulação através do estado de repouso ou “*aturdimento*”, isto é, o déficit de *percepções conscientes* ou “*estado das mónadas simples*”⁸⁰, não significa uma quebra na continuidade da *percepção simultânea*. Assim sendo, Leibniz torna concebível a afirmação de dois estados de natureza distinta sem negar uma passagem contínua entre ambos, uma ação comum e mecânica que, “*como um movimento não poderia vir naturalmente senão dum movimento*”, encadeia e edifica o desenvolvimento da substância simples.

Instituindo, neste caso, uma ordem não-linear mas sobretudo sistemática, construtiva, assente no fluxo contínuo de *percepções* cuja simultaneidade nunca obstrui a eventualidade do encadeamento sequencial cíclico do sistema. À semelhança da locução

⁷⁹ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁰ *Ibidem*.

verbal que então *torna literal* o predicado, também a *percepção simultânea* com o seu movimento evolutivo *torna literal* a estrutura monadológica. Gesto, note-se, tão contínuo quanto a sua simultaneidade permite e que, numa aproximação legítima à estrutura romanesca antuniana, encontra paralelo por demais no enquadramento estrutural de *O Meu Nome É Legião*.

Em oposição à estrutura de *Ontem não te vi em Babilónia* apresentada anteriormente, *O Meu Nome É Legião* aspira à corporização do uno, indivisível, através da sua distribuição em dezanove capítulos cuja sucessão se priva de qualquer marca, numeração ou enquadramento divisório. Correspondendo, porventura, aos segmentos diegéticos de cada um dos oito elementos de um grupo de crime organizado, nomeadamente, o Ruço, o Gordo, o Capitão, o Miúdo, o Galã, o Cão, o Hiena e o Guerrilheiro. Todos devidamente identificados, repare-se, desde o trecho inaugural da obra pelas autoridades policiais na sequência de um suposto delito criminal:

“Os suspeitos em número de 8 (oito) e idades compreendidas entre os 12 (doze) e os 19 (dezanove) anos abandonaram o Bairro 1º de Maio situado na região noroeste da capital e infelizmente conhecido pela sua degradação física e inerentes problemas sociais às 22h00 (vinte e duas horas e zero minutos) na direção da Amadora onde julga-se que por volta das 22h30 (vinte e duas horas e trinta minutos) hipótese sujeita a confirmação após interrogatório quer dos suspeitos quer de eventuais testemunhas até ao momento não localizadas furtaram pelo método denominado da chave-mestra (sujeito a confirmação também e que adiantamos como provável derivado ao conhecimento do modus operandi do grupo)”⁸¹

Note-se, desde logo, a preponderância da ancoragem espaço-temporal do grupo e, consequentemente, da narrativa a um ponto referencial fixo, isto é, o Bairro 1º de Maio, “*situado na região noroeste da capital*”, aquando da investigação criminal à ocorrência de um furto, discriminadamente, entre as “*22h00 (vinte e duas horas e zero minutos)*” e as “*22h30 (vinte e duas horas e trinta minutos)*”. Acrescentando, claro, uma dimensão espacial à simultaneidade temporal já verificada em *Ontem não te vi em Babilónia* com devida remissão, permita-se, para o *princípio da noção de predicado*. Dada a incidência simultânea da própria estrutura da obra sobre uma mesma referência espaço-temporal,

⁸¹ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 13.

um sujeito uno, amplo, que compreende e significa a transversalidade de eventos anteriores, presenciais ou posteriores ao crime.

Deste modo, o enquadramento estrutural de *O Meu Nome É Legião* exerce-se senão enquanto predicado diegético implícito e, acima disso, simultâneo numa singularidade definida, entenda-se, a sua alocação ao momento do delito. Predicado cuja concordância face ao sujeito torna também necessário, segundo o seu desempenho sintático, algo que assegure a continuidade sequencial do sistema diegético, designadamente, a estrutura do relatório policial. Daí que, na torrencialidade de enunciadores simultâneos, a ação sincrónica das sucessivas transcrições e depoimentos da investigação ao furto – movimentos verbais interdependentes – pressuponha tanto a simultaneidade como a continuidade da diegese. O curso do relatório policial presta, porventura, uma cadeia corporal para a estrutura romanesca antuniana: *torna literal* a obra, verbalizando a simultaneidade de *tudo* pela continuidade de *nada*.

Em certa medida, o enquadramento estrutural do relatório compreende a sua (des)construção contínua, permanente, que por si quebra o seu próprio apelo à linearidade expresso, minuciosamente, na discriminação horária ou local de cada ocorrência. Uma vez permitida a alternância de acrescentos ou erratas que, por demais, firmam um inquérito policial entrecruzado de referências externas ao crime, “*sujeito a confirmação*”. Assim que a continuidade do sistema diegético de *O Meu Nome É Legião* opera não somente um espaço-tempo não-linear, mas também uma dependência necessária das suas condições iniciais, neste caso, essa redação inicial do delito criminal já apresentada e então condicionada sucessivamente ao longo da obra. Aludindo, permita-se, ao evento matemático que Edward Lorenz estabelece como Efeito Borboleta, há muito incluído no extenso glossário da Teoria do Caos:

“*Efeito Borboleta. O fenómeno cuja ínfima alteração no estado de um sistema dinâmico irá provocar estados subseqüentes com grandes diferenças face aos estados que se obteriam sem a alteração inicial; dependência sensível.*”⁸²

Segundo Lorenz, os sistemas dinâmicos não-lineares, isto é, conjunto de equações diferenciais cuja resolução pode ser apenas simultânea, apresentam um comportamento bastante suscetível a perturbações mesmo residuais da sua condição inicial, uma

⁸² Edward Lorenz, *The Essence of Chaos*, Washington: UCL Press, 1993, p. 204 (tradução própria).

“dependência sensível”. Num modelo matemático cuja natureza determinística, ou seja, o facto da obtenção dos resultados se processar sempre a partir desse conjunto inicial de equações, lhe confere uma imprevisibilidade comportamental inestimável que, portanto, indicia uma repercussão sistémica ou Efeito Borboleta, também designado enquanto “fluxo determinístico não-periódico”⁸³. Instituído, entenda-se, um estado de *caos determinístico* que, pela desproporcionalidade da razão causa-efeito do sistema, poderá significar um cenário catastrófico tal como representa a sua conhecida aplicação ao caso de estudo meteorológico:

*“Se o simples bater das asas de uma borboleta pode ser instrumental na geração de um tornado, então também o podem as suas batidas anteriores e subsequentes, assim como podem as batidas das asas de milhões de outras borboletas, para não contar com a atividade de inúmeras criaturas mais poderosas, incluindo a nossa própria espécie.”*⁸⁴

Ora, a evidência do Efeito Borboleta encontra-se, porventura, na causalidade do movimento sincrónico mínimo que, como “o simples bater das asas de uma borboleta pode ser instrumental na geração de um tornado”, então determina a contingência da sua expansão circunstancial por demais distinta das condições originárias. Condições, note-se, nas quais são sucessivamente reequacionados certos factos e formas – parâmetros “anteriores e subsequentes” – sob pena da completa desfiguração dos resultados finais do sistema matemático não-linear ou simultâneo.

Um enquadramento que, quanto a *O Meu Nome É Legião*, dificulta assim a apreensão diegética, isto é, o acesso do leitor ao delito que o grupo cometeu efetivamente. Dado que também a continuidade do sistema diegético e estrutural então fundado sobre o relatório policial, se permite porventura ao seu próprio *caos determinístico* através da imprevisibilidade da interferência de *fluxos de consciência* pertencentes, possivelmente, a *egos imaginários* exteriores ao crime. Entenda-se, personagens não intervenientes ativa ou passivamente na ocorrência ficcional, embora relacionadas com a mesma por força do seu enquadramento no fluxo causal:

“de modo que nos levantámos dos cardos enquanto a velha do preto”^[1]

Pai^[2]

⁸³ Edward Lorenz, *op. cit.*, 1993, p. 139.

⁸⁴ *Idem*, p. 179.

para os fragmentos de carril, as giestas ^[3]
Pai ^[4]
o Bairro 1º de Maio a 50 (cinquenta) metros se tanto, talvez 80 (oitenta)
aceito ^[5]
galinhas, mestiços, cabritos e ela numa exaltação de reencontro ^[6]
Pai ^[7]
segura que ninguém os separava ^[8]
Pai ^[9]
que para sempre ^[10]
Pai ^[11]
que não havia morte ^[12]
Pai ^[13]
ela à medida que caía ^[14]
Pai ^[15]
e o palhaço parquezinho adiante com o seu tracinho de sangue e o risco
do ferro na camisa a trotar nos sapatos apertados a caminho da mulher
amada. ^[16],⁸⁵

Atente-se, em primeira instância, à perturbação ocorrida sobre o relatório policial que, neste caso, assume explicitamente a instabilidade dos seus parâmetros iniciais, “*o Bairro 1º de Maio a 50 (cinquenta) metros se tanto, talvez 80 (oitenta) aceito*”. Em virtude, desde logo, da interseção de diversos segmentos narrativos que reequacionam o seu enquadramento sequencial, entre os quais, os testemunhos particulares da prostituta branca então amante do Gordo, da mãe e do avô do Miúdo, da irmã do Hiena ou da companheira mestiça do polícia encarregue da redação. Prestando, claro, uma desproporcionalidade comportamental sistémica com interferência direta no desenvolvimento estrutural do relatório e, sobretudo, de *O Meu Nome É Legião*.

Assim sendo, o encadeamento diegético assente na simultaneidade de invocações contínuas então alusivas a referentes espaço-temporais distintos, resulta na complexificação das relações lógico-discursivas do próprio texto. Deste modo, estabelecer uma qualquer personagem enquanto certeza, restringi-la, torna-se inconcebível. Nenhuma delas assume uma forma exata, fixa, uma vez que variam consoante a dissemelhança da sua composição. Insinuando, portanto, a seguinte questão

⁸⁵ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 126.

subliminar: será possível apreender a existência de cada *ego imaginário* dada a simultaneidade e dissemelhança da sua composição?

Em resposta, importa então enunciar uma outra técnica implícita na simultaneidade do romanesco antuniano: a *polifonia temática*. Por um lado, *polifonia* remete para o carácter simultâneo das diversas enunciações de uma mesma personagem abordado até ao momento. No entanto, *temática* pressupõe que tanto a simultaneidade, como a dissemelhança, desses seus elementos não se cinja somente à alocação espaço-temporal, mas compreenda também a amplitude e especificidade das suas *palavras-temas*. Em conformidade, note-se, com a conotação musical do exercício polifónico que por si pressupõe “o desenvolvimento simultâneo de duas ou mais vozes (linhas melódicas) que, embora perfeitamente ligadas, conservam a sua independência relativa”⁸⁶.

O seu carácter simultâneo, isto é, a *polifonia temática*, postula portanto a integração sincrónica de vocalizações existenciais distintas, dissemelhantes, visando “fugir à unilinearidade e abrir brechas na narração contínua de uma história”⁸⁷. Um entendimento estrutural, claro, contrário à *composição unilinear* romanesca, sendo justamente através da sincronia heterogénea de *palavras-temas* que cada *ego imaginário* se estima circunscrito, ou seja, assume a sua feição própria ainda que sempre variável num dado intervalo relativo. Por outra, a personagem antuniana corporiza-se, porventura, enquanto suspeito, indício, fundamentalmente melódico.

À semelhança, permita-se, do conjunto de notas musicais ao alcance de determinada voz: a *extensão vocal* que, na sua amplitude, pressupõe certa correspondência classificativa, neste caso, entre o trio coral masculino (Tenor, Baixo, Barítono) cuja escolha para o presente estudo se justifica⁸⁸ pela sua acentuada variedade melódica face ao trio feminino (Soprano, Contralto, Mezzo). Assim que a diferença na forma e medida circunscreve, deste modo, um padrão sonoro uno distribuído por cada qual *linha melódica*, vocal, como sugere a categorização da referência bibliográfica anterior na tabela abaixo, respetivamente, de ^[1] a ^[16].

⁸⁶ Milan Kundera, *op. cit.*, 1991, p. 92.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cf. Luciano Alves, «Lição 57: Diapásão/Escala geral/Extensão das vozes» in *Teoria Musical: Lições Essenciais: Incluindo questionários, exercícios e pequenos solfejos*, São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2005, p. 114.

Extensão	Classificação Vocal		
	Vocal	Tenor	Barítono
		<i>de modo que nos levantámos dos</i>	
Dó2 – Ré4		<i>cardos enquanto a velha do</i> <i>preto</i> ^[1]	
Dó1 – Fá3		<i>Pai</i> ^[2]	
Dó2 – Ré4		<i>para os fragmentos de carril, as</i> <i>giestas</i> ^[3]	
Dó1 – Fá3		<i>Pai</i> ^[4]	
Sol1 – Lá3		<i>o Bairro 1º de Maio a 50</i> <i>(cinquenta) metros se tanto,</i> <i>talvez 80 (oitenta) aceito</i> ^[5]	
		<i>galinhas, mestiços, cabritos e</i>	
Dó2 – Ré4		<i>ela numa exaltação de</i> <i>reencontro</i> ^[6]	
Dó1 – Fá3		<i>Pai</i> ^[7]	
Dó2 – Ré4		<i>segura que ninguém os</i> <i>separava</i> ^[8]	
Dó1 – Fá3		<i>Pai</i> ^[9]	
Dó2 – Ré4		<i>que para sempre</i> ^[10]	
Dó1 – Fá3		<i>Pai</i> ^[11]	
Dó2 – Ré4		<i>que não havia morte</i> ^[12]	
Dó1 – Fá3		<i>Pai</i> ^[13]	
Dó2 – Ré4		<i>ela à medida que caía</i> ^[14]	
Dó1 – Fá3		<i>Pai</i> ^[15]	
		<i>e o palhaço parquezinho adiante</i> <i>com o seu tracinho de sangue e</i>	
Dó2 – Ré4		<i>o risco do ferro na camisa a</i> <i>trotar nos sapatos apertados a</i> <i>caminho da mulher amada.</i> ^[16]	

Tabela 1 - Classificação vocal da estrutura romanésca antuniana.

Assim sendo, torna-se então exequível a *classificação vocal* das diversas vozes possíveis no enquadramento polifônico de acordo com a sua abrangência melódica, *extensão vocal*, instituindo desde logo um critério de diferenciação para o uno. Vozes, repare-se, circunscritas à amplitude das oitavas musicais que as caracterizam e, acima disso, singularizam numa estrutura em si simultânea. Daí que, conforme a tabela anterior, seja concebível a respetiva semelhança das sucessivas invocações, “Pai”, ao ciclo sonoro grave reconhecido ao Baixo, ou a associação do relatório policial, desta vez, ao desempenho do Barítono cuja *extensão vocal* intermédia (entre o agudo do Tenor e o grave do Baixo) representa, a certo ponto, o equilíbrio estrutural e diegético da obra. O romanesco antuniano constrói-se, portanto, segundo uma ampla composição polifônica sob a qual cada *linha melódica* ou agente temático, *palavra-tema*, matiza de variações o sistema diegético conservando, no entanto, a sua singularidade.

Para mais, a própria pontuação de *O Meu Nome É Legião* parece pautar uma adequação rítmica à *polifonia temática*, um livre-trânsito diegético para a estrutura dissemelhante e simultânea. Dada a sua transgressão explícita não somente no que importa à conclusão frásica, designadamente, a ausência do ponto final, como também quanto ao emprego do discurso direto, entenda-se, a abolição do uso normativo do travessão, neste caso, a cada três capítulos da obra excluindo os seis últimos. Operando, note-se, tanto um ritmo fluido, ondular, como um mecanismo que põe e dispõe das diversas vocalizações narrativas em conformidade com o estatuto social do seu emissor. Mecanismo que visa, porventura, a preponderância de um motivo temático que, na incidência da obra sobre o paradigma comunitário do Bairro 1º de Maio, serve em certa medida de batuta orquestral para a *polifonia temática*, ou seja, um procedimento que assim articula a amplitude de *palavras-temas* no respetivo compasso sequencial.

Deste modo, o sistema diegético antuniano insinua portanto um apelo à diluição discursiva, permitindo o enquadramento da pluralidade e heterogeneidade de vozes numa estrutura polifônica, una, com o devido recurso à transgressão sintática enquanto *princípio unificador* textual. Assim como o relatório policial então postula a unicidade estrutural de *O Meu Nome É Legião*, ou a locução verbal mesmo significa a concordância sujeito-predicado. A simultaneidade institui-se então sobre os domínios construtivo, diegético e rítmico como propriedade que engloba a multidão em si diferenciada na estrutura unitária, designadamente, por meio da articulação da totalidade *palavras-temas* numa única presença ficcional embora sempre relativa. Permite, entenda-se, o exercício

da noção conjunta, “*ser uma voz que dita umas ocasiões tão depressa que não a acompanho e outras silêncio horas a fio e eu de bico no papel*”⁸⁹, por outra, torna literal assim a conjuntura do romanesco antuniano.

3. Reflexividade

Perante a *classificação vocal* da *polifonia temática* elaborada no ponto anterior, recorde-se, entre Tenor, Baixo e Barítono, é notória a sua complementaridade melódica visando a harmonia de um padrão sonoro tão simultâneo quanto a sua dissemelhança assim o determine. Com recurso, claro, aos já referidos veículos de ajuste à simultaneidade estrutural, nomeadamente, a alocação espaço-temporal a um dado ponto fixo cuja dependência das condições iniciais propicia uma continuidade diegética desproporcional, imprevisível, sempre distribuída sequencialmente segundo excessos sintáticos explícitos. Veículos, permita-se, que apresentam desde logo a respetiva conformidade com um modo narrativo anteriormente em análise (ponto I.1), isto é, o *monólogo citado* de Dorrit Cohn, atendendo à remissão das suas marcas discursivas para o teor harmónico do monólogo interior:

“*Em situações narrativas figurais os monólogos são mais eficazes quando são colocados em prática mecanismos especiais para assegurar a mistura harmoniosa das vozes narrativas e figurais: uso omissivo ou discreto dos sinais de inquit, ancoragem do ponto de vantagem da personagem ao cenário envolvente, omissão da psico-narração, ambiguidade sintática, ou coloração da linguagem do narrador pelo dialeto de uma personagem.*”⁹⁰

Segundo Cohn, o *monólogo citado* baseia-se portanto na inclusão estrutural de “*mecanismos especiais*” visando um procedimento por demais semelhante à *polifonia temática*, entenda-se, “*a mistura harmoniosa das vozes narrativas e figurais*”. Ostentando, por um lado, uma distinção evidente dos *fluxos de consciência* textuais entre as *voces narrativas* – invocações que operam a continuidade e encadeamento diegético com a devida correspondência, note-se, para os desempenhos do Tenor e do Barítono na

⁸⁹ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 140.

⁹⁰ Dorrit Cohn, *op. cit.*, 1978, p. 76.

tabela do ponto anterior – e as *vozes figurais* – invocações que exercem a irrupção na diegese de figuras supra-narratoriais então reconhecíveis, porventura, na execução antuniana do Baixo.

Daí que a sua associação harmónica em “*situações narrativas figurais*” pressuponha, claro, uma estrutura romanesca cujo predomínio da tipologia discursiva do monólogo interior não apenas alude à unidade narrativa como expressa, inclusive, a consciência ficcional de cada *ego imaginário*. Seja através da “*ancoragem do ponto de vantagem da personagem ao cenário envolvente*” anteriormente identificada em *O Meu Nome É Legião*, neste caso, ao Bairro 1º de Maio, ou da transgressão das marcas textuais de discurso direto ou *inquit*⁹¹, isto é, a “*ambiguidade sintática*”. Ou mesmo com recurso a instrumentos diegéticos ainda não abordados no presente estudo, como a “*coloração da linguagem do narrador pelo dialeto de uma personagem*” ou a “*omissão da psico-narração*” que, deste modo, insinuam uma vertente psicológica própria do *monólogo citado* e, em particular, do romanesco antuniano:

“*Em regra os monólogos interiores estão portanto tão intimamente ligados às normas do realismo psicológico como os diálogos ficcionais: assim como os diálogos criam a ilusão de que representam o que as personagens «dizem mesmo» umas às outras, os monólogos criam a ilusão de que representam o que uma personagem «pensa mesmo» para consigo.*”⁹²

Assim sendo, a articulação tanto das *vozes narrativas* como das *vozes figurais* constitui então uma estrutura monológica reflexiva que, conforme as “*normas do realismo psicológico*”, pondera uma afinidade fundamental com a tipologia dialógica, designadamente, no que importa ao seu âmbito mimético ficcional. Dado que o diálogo pressupõe por si a mimese de uma circunstância discursiva conversacional entre dois ou mais intervenientes, emissor e recetor, em segmentos de discurso direto que, por outra, “*criam a ilusão*” do que estes “*dizem mesmo*”.

À semelhança do monólogo interior que, circunscrito à circunstância discursiva unitária, visa então mimetizar o processo reflexivo do sujeito singular com recurso, na

⁹¹ Conjugação no pretérito perfeito do verbo *inquam* que, do Latim, remete para «*digo, dizes tu, diz ele* {1. *usa-se intercalado no discurso direto com valores vários: para reproduzir as próprias palavras ou as de outrem, para introduzir uma objeção, para insistir, etc*; 2. *as formas mais usadas são inquam e inquit mas encontra-se também: inquis, inquit, inquiebat, inquires, inquiet, inquit (perf.), inque (imp.) e outras mais raras*}», AA. VV., *Dicionário de Latim-Português*, Porto: Porto Editora, 2001, p. 357.

⁹² Dorrit Cohn, *op. cit.*, 1978, p. 76.

maioria dos casos, à transcrição dos seus *fluxos de consciência* também em discurso direto, isto é, “*criam a ilusão*” do que este “*pensa mesmo*”. Numa representação ficcional, repare-se, da própria condição mental humana cuja prova empírica volátil, omissa, não inviabiliza o acesso do romance à sua lógica funcional, entenda-se, a dialética do *eu* abordada sobretudo no ponto I da presente análise e que, em última instância, Dorrit Cohn estabelece do seguinte modo:

*“Ao contrário do diálogo ficcional, que emula um aspeto do comportamento humano observável de imediato, o monólogo ficcional propõe-se a emular uma atividade linguística oculta cuja existência não pode ser objetivamente atestada. O que não significa, no entanto, que a linguagem interior é puramente imaginária: tanto escritores como leitores sabem que existe, ainda que a tenham ouvido somente falada pelas suas próprias vozes interiores.”*⁹³

Trata-se, portanto, do enquadramento romanesco então na “*linguagem interior*”: emula, personaliza. Assim que diálogo e monólogo diferem quanto à sua condição material, tangível, pertencendo este último ao domínio pessoal por demais ocluso, exclusivo e, sobretudo, subjetivo. Daí que pressuponha, portanto, uma estrutura linguística assente na virtualidade da consciência humana que, por ajuste ficcional, corporiza cada *ego imaginário* através das “*suas próprias vozes interiores*”. Aludindo, recorde-se, ao *enigma do eu* que segundo Kundera se encontra implícito no romance, à autodescoberta enquanto âmbito estrutural primitivo, causa, à representação romanesca de si mesmo: reflexo.

Ora, é justamente neste enquadramento reflexivo que se institui então *O Arquipélago da Insónia* cuja estrutura verifica, desde logo, uma alocação espaço-temporal definida à semelhança de *O Meu Nome É Legião*. Dado que também o seu sistema diegético e estrutural se concebe segundo a incidência simultânea numa referência transversal à obra, neste caso, a residência familiar outrora ocupada que “*apesar de igual, quase tudo lhe falta*”⁹⁴. No curso temporal, note-se, das três gerações de uma família rural possivelmente ribatejana que, desde a ascensão à queda, é apresentada elemento por elemento de modo particularmente cinematográfico, ou seja,

⁹³ Dorrit Cohn, *op. cit.*, 1978, p. 77.

⁹⁴ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 13.

com base nas “*fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo*”⁹⁵.

Por outro lado, em *O Arquipélago da Insónia* a sequência geracional da família encontra-se circunscrita a uma singularidade narratorial que, ao contrário do grupo criminal cujos oito elementos assumem a maioria dos segmentos narrativos de *O Meu Nome É Legião*, opera isolada a sua simultaneidade estrutural: centra, restringe. Já que a generalidade da narração dos quinze capítulos da obra, devidamente distribuídos entre três partes identificadas de I a III, cabe então ao autista. Narração que, embora por vezes partilhada com o seu irmão, presta a representação do coletivo familiar segundo a sua consciência unitária, singular, num enquadramento ficcional análogo ao monólogo interior. Centrando, permita-se, a estrutura de *O Arquipélago da Insónia* sobre si, isto é, “*um olhar de retrato*”⁹⁶ do autista em particular sobre o seu próprio panorama individual com remissão, porventura, para o reflexo mitológico de Narciso:

“*Ali se estendeu o rapaz, exausto do ardor da caça e do calor,
seduzido tanto pela beleza do local como pela nascente.*

[Enquanto procura acalmar a sede, uma outra sede cresce;]

E enquanto bebe, arrebatava-o a imagem da figura que vê.

[Ama uma esperança sem corpo; julga ser corpo o que é água.]”⁹⁷

De acordo com Ovídio, a ninfa Eco teria sido então condenada à perda da sua forma corpórea no momento em que, indomavelmente apaixonada, perseguiu Narciso cuja inestimável beleza física por quantos seduzia. Embora tal aspeto observável, exterior, não correspondesse por medida à sua feição oclusa, interior, uma vez que “*tão insensível era a soberba naquela beleza tão terna*”⁹⁸ face ao repúdio de Narciso pelas diversas investidas amorosas que, desde homens a ninfas, lhe dirigiam. Até à sua primeira experiência de contacto visual consigo mesmo quando, em fuga de Eco, “*arrebatava-o a imagem da figura que vê*” apaixonando-se de imediato pelo seu reflexo líquido, “*julga ser corpo o que é água*”.

Assim como representa a conotação simbólica da sua forma substantiva, designadamente, *narcisismo* que por si significa o culto à própria imagem, ou por outra,

⁹⁵ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 13.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ Ovídio, *op. cit.*, 2007, p. 96.

⁹⁸ *Idem*, p. 94.

a estrutura autorreferencial. Prática então devida ao desfecho da mesma profecia que, “*se não se conhecer a si próprio*”⁹⁹, já na infância augurava a extrema propensão de Narciso para se posicionar enquanto centro referencial. Circunscrevendo, deste modo, o fundamento da estrutura narcísica, isto é, um sistema assente tanto no reflexo sobre si como na construção do subjetivo. Em concordância, permita-se, não somente com o predomínio narratorial do autista em *O Meu Nome É Legião* que institui, porventura, um aparente autorretrato familiar, mas também com um outro mecanismo ainda não abordado acerca do presente romance, nomeadamente, o seu carácter metanarrativo ou metaficcional por demais evidente no excerto em seguida:

“não, o meu pai a soltar o cavalo da argola, a sumir-se a galope e o meu irmão continuando a escrever, uma tarde perguntei-lhe
– És tu quem escreve isto não és?
e a caneta parada a fitar-me, o meu próprio irmão que debrucei por caridade no poço a fim de que conhecesse quem era e nada nos limos já que não existes na herdade entendes, existes na mesa da sala de jantar
(sala de jantar que pretensão)
a emendar páginas inteiras, a desesperar-se com o livro
– O que significa isto?
*e não significa seja o que for, falecemos há que tempos mesmo que pareçamos vivos e se parecemos vivos é porque faço convosco o que fiz às galinhas, uns pinguinhos de azul, uns pinguinhos de verde, o esforço a que isto obriga e a paga que recebo é um domingo por mês, conversas que pensam que não oiço e faço de conta não ouvir”*¹⁰⁰

Atente-se, em primeira instância, à tendência notória do sistema diegético para o referente particular do autista mesmo aquando do segmento narrativo do seu irmão, designadamente, “*És tu quem escreve isto não és?*”. Interpelação que evidencia, por outro lado, que embora a reflexividade de cada personagem seja expressa, nem sempre explícita, através da articulação harmónica dos seus *fluxos de consciência* – *vozes narrativas* entre *vozes figurais* – é possível reconhecer que estas não se focalizam apenas na sua existência enquanto *ego imaginário*, mas compreendem a amplitude própria da condição romanesca.

⁹⁹ Ovídio, *op. cit.*, 2007, p. 94.

¹⁰⁰ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, pp. 100-101.

Enquanto o autista, note-se, é descrito no exercício da composição escrita, “a emendar páginas inteiras, “a desesperar-se com o livro”, sugerindo a dúvida se esse mesmo “livro” que escreve não será, porventura, *O Arquipélago da Insônia*. Uma obra, portanto, cujo enquadramento estrutural reflete sobre si: narcísico, através do mecanismo da narrativa acerca da própria narrativa que, assim sendo, justifica o acrescento do prefixo meta-: supera, coincide. Contestando, desde logo, os seus limites (im)possíveis entre o real e o ilusório, neste caso, num discurso marcadamente interrogativo, “*O que significa isto?*”, que por si pressupõe uma tentativa de acesso ficcional então às “*verdades necessárias e eternas*”¹⁰¹ que, como circunscreve Leibniz, diferenciam a condição humana de qualquer outra espécie animal, dado o seu impulso significativo para o processo racional autorreflexivo:

“(30) *É também pelo conhecimento das verdades necessárias e pelas suas abstrações que nos elevamos aos atos reflexivos que nos fazem pensar naquilo que se chama Eu e a considerar que isto ou aquilo está em nós. E é assim que, pensando em nós, pensamos no Ser, na Substância, no simples e no composto, no imaterial e no próprio Deus, ao conceber que aquilo que é limitado em nós, está nele sem limites. E estes atos reflexivos fornecem os objetos principais dos nossos raciocínios.*”¹⁰²

Deste modo, a consciência individual humana ostenta então capacidade para a construção de “*atos reflexivos*” sobre o seu panorama existencial que, por seu turno, não se circunscrevem exclusivamente à autorreferencialidade, ou seja, “*pensando em nós, pensamos no Ser, na Substância, no simples e no composto, no imaterial e no próprio Deus*” enquanto “*objetos principais dos nossos raciocínios*”. A autorreflexão, repare-se, pressupõe a extrapolação referencial do unitário para o universal, desse “*nós*” para o “*próprio Deus*”, constituindo este um duplo espiritual, Outro, cuja incomensurabilidade não compreende extensão, “*sendo uma simples consequência do ser possível, deve ser incapaz de limites e conter tanta realidade quanta é possível*”¹⁰³. Por outra, torna *Ser* a própria estrutura monadológica em concordância, permita-se, com outro dos postulados de Leibniz, designadamente, o *princípio da razão suficiente*:

¹⁰¹ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, pp. 165.

¹⁰² *Idem*, pp. 165-166.

¹⁰³ *Idem*, p. 167.

“(31) Os nossos raciocínios são fundados em dois grandes princípios, o da contradição, em virtude do qual nós julgamos falso o que o envolve, e verdadeiro o que é oposto ou contraditório ao falso;

(32) e o da razão suficiente, em virtude do qual consideramos que nenhum facto se poderá considerar verdadeiro ou existente, nenhuma enunciação verdadeira, sem que haja uma razão suficiente para que seja assim e não de outra maneira. Ainda que, o mais das vezes, estas razões não possam ser conhecidas por nós.”¹⁰⁴

Segundo Leibniz, a unidade mínima apresenta em si determinada propriedade significativa dos mecanismos internos monadológicos, isto é, “uma certa perfeição”¹⁰⁵ ou “uma suficiência”¹⁰⁶ que justifica a sua percepção e, conseqüentemente, promove as mónadas a “autómatos incorporais”¹⁰⁷. Daí o vínculo, claro, ao princípio da razão suficiente que concebe então o “verdadeiro ou existente” apenas na evidência de uma causa primeira, “uma razão suficiente para que seja assim e não de outra maneira” que, tal como o mistério Divino, pondera a remissão para o desconhecido, o intangível à condição humana, as “razões não possam ser conhecidas por nós”. Por outra, se nada existe sem causa própria, tudo é reflexo de nada.

Enquadramento que, quanto ao romanesco antuniano, legitima então o recurso à metanarrativa com a duplicidade estrutural lhe está implícita, note-se, um romance sobre o próprio romance: reitera, duplica. Em conformidade, permita-se, com a abrangência autorreferencial subscrita na conceção reflexiva de Leibniz ou mesmo com o duplicado que Narciso julgou corpo distinto na água, “a forma que tu vês não passa de uma imagem refletida: ela não tem substância”¹⁰⁸. Já que é precisamente essa sua “imagem refletida” por demais virtual, incorpórea, o que permite o próprio entendimento racional: torna Ser a estrutura através do seu próprio duplo cuja suficiência significa um reflexo não somente singular – sobre si – mas universal: sobre Si, entenda-se, através do Outro. Para mais, atente-se ao seguinte segmento de *O Arquipélago da Insónia*, até certo ponto representativo de algumas das formulações efetuadas:

¹⁰⁴ Gottfried Leibniz, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 163.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ovídio, *op. cit.*, 2007, p. 96.

“que ausência à minha volta e que fragmentos de vozes são estes de que não compreendo o sentido, se me abraçassem recusava indignado e no entanto abracem-me, há alturas, não quero exagerar e no entanto há alturas em que, não interessa, adiante, o meu avô

– Que miséria

a lembrar-se do envelope da reforma e no fundo falso da escrivania vou casar-me desculpa para uma senhora de manta nos joelhos que não se recordava do casamento nem de bilhete postal algum, quando muito um sujeito cujas feições perdera, numa escada quase sem luz, sorrindo-lhe, a porta da rua a bater e ela a dissolver-se na parede, costas, braços, mãos, até restar a boca que a parede dissolveu igualmente e o meu avô, também sem cara, de bata, respeitoso”¹⁰⁹

Note-se, neste caso, o posicionamento central do autista face à sucessão de *fluxos de consciência* dos seus familiares que, embora exteriores, permitem que este se reconheça na sua própria circunstância, isto é, nessa “*ausência à minha volta*”. Familiares que, incapazes de reconhecer concretamente o autista dada a sua condição meramente virtual, são mesmo invocados a interagir consigo, “*se me abraçassem recusava indignado e no entanto abracem-me*”. Em concordância, repare-se, com a noção de alteridade, ou outridade, que por si alude ao pressuposto sociológico de interação e interdependência necessária de qualquer indivíduo de um outro. Assim sendo, a existência da consciência individual, do *eu*, é apenas concebível mediante o exterior, isto é, um contacto com o Outro que, agora como sujeito universal, difere do indivíduo.

Em última instância, tal como a narrativa *torna Ser* a metanarrativa também o autista *torna Ser* o irmão e, inclusive, a sua família, permitindo uma apreensão estrutural de si mesmo através do *Ser*, ou seja, do Outro. O duplo assume-se, porventura, *razão suficiente* para a autorreflexão e, consequentemente, para o autoconhecimento que pressupõe, por outro lado, o próprio estado de falência comunicativa do autista, nomeadamente, “*que fragmentos de vozes são estes de que não compreendo o sentido*”. Sugerindo, neste âmbito, uma anulação da estrutura pelo próprio *Ser* refletido, “*ela a dissolver-se na parede, costas, braços, mãos, até restar a boca que a parede dissolveu igualmente*”, à semelhança do que circunscreve o enquadramento de Derrida, designadamente, na *ausência pura* da criação literária:

¹⁰⁹ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 101.

“Só a ausência pura – não a ausência disto ou daquilo – mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode inspirar, ou por outras palavras trabalhar, e depois fazer trabalhar. O livro puro está naturalmente virado para o oriente dessa ausência que é, alguém e além da genialidade de toda a riqueza, o seu conteúdo próprio e primeiro. O livro puro, o livro em si, deve ser, pelo que nele é mais insubstituível, esse «livro sobre nada» com que sonhava Flaubert. Sonho em negativo, em cinza, origem do Livro total que foi a obsessão de outras imaginações. Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade do seu objeto, em torno da qual sempre se fala. O seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se. É a passagem à determinação da obra como disfarce da origem.”¹¹⁰

Deste modo, a virtude originária da criação literária assenta então na fecundidade do seu *meio puro* por demais expropriado de qualquer instrumentalidade presencial, entenda-se, “a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença”. Assim que, segundo Derrida, o *livro puro* remete para a liberdade cava do “*livro em si*”, isto é, a estrutura na sua (in)determinação intrínseca, nulidade, porquanto afeta ao exercício particular da “vacância como situação da literatura”. Obra instituída, portanto, na nulidade expressa pela sua própria condição não-presencial que, na ausência de *nada*, significa a iminência de *tudo*, a “origem do Livro total”. Revelando, claro, a necessidade de um esforço de conversão da crítica literária estruturalista à mera “determinação da obra como disfarce da origem”: dissolve, abstrai.

No caso da estrutura romanesca antuniana, também a autorreflexividade então permitida pelo seu *Ser* duplicado alude à nulidade estrutural, designadamente, através da consciencialização ficcional do autista da sua própria *ausência pura*, isto é, a sua condição patológica que então serve de mote, origem, para *O Arquipélago da Insónia*. Dado que, à semelhança de Benjy de *O Som E A Fúria* de William Faulkner, a obra representa o depoimento direto e pessoal do autista acerca da sua própria incapacidade comunicacional. Daí que este se centre *sobre Si* num enquadramento estrutural que, através da sua *linguagem interior*, permite então verbalizar a presença, torna *Ser*, mesmo se esse preciso gesto de criação através do Outro significar, porventura, a anulação da própria estrutura individual.

¹¹⁰ Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, p. 9.

Em concordância, permita-se, com Narciso que, já ciente da intangibilidade do seu reflexo, opta então pela ausência, a nulidade estrutural, quando perece junto à margem, nomeadamente, “*Oh! E se eu pudesse separar-me do meu próprio corpo!/(Desejo estranho num amante: querer ausente o ser amado)*”¹¹¹. Assim sendo, o estudo estrutural de *O Arquipélago da Insónia* e, sobretudo, do romanesco antuniano anseia portanto a supressão da sua própria anatomia corporal que, em si, postula a congregação da simultaneidade, dissemelhança e autorreflexividade. Esse “*querer ausente o ser amado*” alusivo, por demais, à duplicidade do (in)determinável, ao *nada* enquanto modo que então *tudo torna simples, tudo torna literal e tudo torna Ser* visando, porventura, o *livro puro*. Por outra, “*é preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra*”¹¹².

¹¹¹ Ovídio, *op. cit.*, 2007, p. 97.

¹¹² Jacques Derrida, *op. cit.*, 2014, pp. 8-9.

III. UNIDADE ABERTA

1. Unidade temática

Concluída a análise estrutural do romanesco antuniano, segue-se agora o estudo da sua conformidade com a configuração unitária em particular. Uma abordagem, entenda-se, ao modo como os elementos estruturais anteriormente em evidência se associam numa unidade conexas na desigualdade, na incerteza, na amplitude de possibilidades que a sua *abertura* abrange. Sugerindo, claro, o devido enquadramento do presente estudo numa conceção artística em que, segundo Umberto Eco, “*a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante*”¹¹³.

Deste modo, o romance tido aqui enquanto “*obra de arte*” institui-se sistema de signos não somente indetermináveis como indefinidamente conversíveis à escala unitária, “*num só significante*”. Conservando, porventura, a sua coesão formal, o seu encadeamento operativo e, em última instância, a sua estrutura corporal mesmo tendo base nos referenciais dispersivo e, sobretudo, ambíguo já escalpelizados em I. Com recurso, note-se, a diversos procedimentos de apelo à *abertura* do sentido de (in)determinada forma que, sob o signo da ambiguidade, compreende assim um intervalo de potenciais significações a cargo do recetor, ou neste caso, o leitor da obra. Tratando-se, portanto, da obstrução do seu sentido único, absoluto, em virtude do contingente, dúctil, tal como sintetiza Eco no seguinte trecho:

“Visando a ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se consequentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também o problema de uma dialética entre «forma» e «abertura»: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser «obra». Entendendo-se por «obra» um objeto dotado de propriedades estruturais

¹¹³ Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, p. 22.

*definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.”*¹¹⁴

Atente-se, em primeira instância, às principais marcas de *abertura* já em análise, na sua maioria, no capítulo II do presente estudo, isto é, “*os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados*”. Marcas, repare-se, no âmbito de uma criação artística que opera e, acima disso, corporiza a sua própria transponibilidade visando, desde logo, “*lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor*”. Daí que, perante um conjunto inesgotável de relações, o leitor seja então estimulado a acrescentar à obra o seu próprio contributo significativo, ou por outra, a sua interpretação pessoal.

Assim sendo, Eco estabelece a extensão indefinida, *aberta*, como limite da criação artística, alegando que as normas de leitura e interpretação não poderão pressupor uma análise textual definitiva e, por demais, normativa. O que, conforme a “*dialética entre «forma» e «abertura»*”, significa por si a libertação da conceção de obra de quaisquer constrangimentos formais ou analíticos: abrange, dilata. Concebendo-a, entenda-se, enquanto corpo que, apesar das suas “*propriedades estruturais definidas*”, se permite à multiplicidade interpretativa, traduzibilidade, “*o deslocar-se das perspectivas*”, designadamente, uma *obra aberta*:

*“Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.”*¹¹⁵

Segundo Eco, o facto da criação artística se situar no domínio do concreto enquanto “*forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado*”, não invalida a sua *abertura*. Pelo contrário, no prisma da semiótica a *obra aberta* apresenta-se então como mensagem que impugna quaisquer códigos interpretativos, privilegiando a capacidade do recetor de *fruir* da obra em concordância

¹¹⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, pp. 22-23.

¹¹⁵ *Idem*, p. 40.

com a sua estrutura, o código compartilhado e a intenção do intérprete¹¹⁶. Assim que a *fruição*, como “*uma interpretação e uma execução*”, permite a conservação do seu âmbito primitivo e, em simultâneo, uma reestruturação do pensamento, ou seja, “*a obra revive dentro de uma perspectiva original*”. Servindo, note-se, a *obra aberta* não como instrumento de mera categorização crítica, mas enquanto condição de *fruição* estética incluída num modelo teórico específico:

“*Elabora-se um modelo para indicar uma forma comum a diversos fenómenos. O facto de se pensar na obra aberta como um modelo significa que se acreditou poder individuar em diversos modos de operação uma tendência operativa comum, a tendência a produzir obras que, do ponto de vista da relação de consumação, apresentassem similaridades estruturais. Justamente porque abstrato, este modelo parece aplicável a diversas obras que, em outros planos (no nível da ideologia, das matérias usadas, do «género» artístico realizado, do tipo de apelo dirigido ao consumidor), são extremamente diferentes.*”¹¹⁷

Trata-se, portanto, do enquadramento do presente estudo justamente no *modelo da obra aberta* visando, em última instância, “*indicar uma forma comum a diversos fenómenos*”. Modelo que, como circunscreve o próprio Eco, não se exprime na rigidez estrutural mas na maleabilidade fundamental da *obra aberta*, “*abstrato*”. Daí que, à sua semelhança, se proponha assim “*individuar em diversos modos de operação uma tendência operativa comum*” no romanesco antuniano, atestando ou não a sua propensão para a unidade da sua medida *aberta*. Na análise, permita-se, de uma amostra representativa do *modelo da unidade aberta* antuniana, “*um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus recetores*”¹¹⁸.

¹¹⁶ Embora distinto em vários aspetos, o contributo de Marcel Duchamp em *The Creative Act* (1957), mostra-se fértil precisamente no que importa à relação entre autor e intérprete, ou «*artist*» e «*spectator*» como circunscreve Duchamp. Assim que a obra-de-arte para Duchamp assenta, em última análise, num tipo de *transmutação* temporalmente diferida entre o artista e a execução da obra, e o intérprete e a *posteridade*: o ato criativo só fica completo com o *elo* decisivo, isto é, o «*art coeficient*». Propriedade essa que, por sua vez, consiste na «*transubstanciação atual*» operada pelo intérprete que «*determina o peso do trabalho na escala estética*», ou como refere o original: «*All in all, the creative act is not perfomed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.*». Deste modo, a problematização duchampiana afasta-se em grande medida da *obra aberta* de Eco – o escopo é mais alargado – no entanto, a alusão no presente estudo ao «*código compartilhado*» e à «*intenção do intérprete*» postulam também dessa des-contextualização que não prescinde do referente, ou seja, a obra-de-arte corporiza-se por dirigir-se ao outro.

¹¹⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, p. 26.

¹¹⁸ *Idem*, p. 29.

Neste âmbito, e uma vez assente a conceção modelar de *abertura* aqui em evidência, importa por demais aferir a coesão do romanesco antuniano precisamente enquanto *unidade aberta*, isto é, fixar a análise no modo como esses seus elementos se associam constituindo então uma só complexão conexa, coesa e abrangente na sua significação. No entanto, entender o romance, e em particular o romanesco antuniano, numa configuração unitária *aberta* é apenas concebível pressupondo, desde logo, a transversalidade e convergência de determinadas propriedades da sua composição que asseguram, dessa forma, a unidade. Entenda-se, os *unificantes*.

Considerando o caso de *Ontem não te vi em Babilónia*, é possível identificar no seu curso pontos de contacto entre os diversos elementos fragmentários que o constituem. Não se apresentam, portanto, dissemelhantes na sua totalidade, uma vez que partilham referentes e referências comuns que permitem o seu vínculo, aqui designados por *unificantes*. Em certa medida, torna-se uma dissemelhança semelhante, sendo que desse seu processo de interligação resulta, precisamente, uma unidade que embora heterogénea na sua substância se encontra estruturalmente coesa. Deste modo, os referidos *unificantes* tornam-se fundamento da própria unidade, estabelecem-na, daí que somente através da particularização de cada um deles se depreenda o carácter unitário que o romance poderá, ou não, evidenciar.

Em primeira instância, assume-se por demais evidente que um desses *unificantes* compreenda a *temática romanesca*, dado que é nela que cada *ego imaginário* apresenta a sua existência própria. Ainda que a sua simultaneidade, ou por outra, a *polifonia temática*, se institua na desarticulação da fluência discursiva e, conseqüentemente, revogue a linearidade narrativa, isso não impossibilita a conceção de um encadeamento de *palavras-temas* convergentes, uma *unidade temática*, à semelhança do que perspectiva a seguinte afirmação de Milan Kundera:

“O que retira o aspeto de um romance é a ausência de unidade de ação. É difícil conceber-se um romance sem isso. Mesmo as experiências do «nouveau roman» se baseiam na unidade de ação (ou de não ação). [...] Contudo, penso que existe algo de mais profundo que garante a coerência de um romance: a unidade temática. E, aliás, sempre foi assim.”¹¹⁹

¹¹⁹ Milan Kundera, *op. cit.*, 1991, p. 101.

Deste modo, uma qualquer *palavra-tema* que se verifique implícita em cada qual *ego imaginário* sem exceção e, por isso, transversal à totalidade do romance, poderá entender-se *unificante*, uma vez que a sua convergência e transversalidade sustentam por si a coesão textual, “*garante a coerência de um romance*”. Assim que, atentando em *Ontem não te vi em Babilónia*, é possível reconhecer um único referente temático cuja sucessiva enunciação permite um vínculo evidente, designadamente, o suicídio da filha adolescente de Ana Emília. As alusões a este episódio em particular compreendem cada uma das personagens do romance indiscriminadamente, surgindo consoante a sua proximidade com o mesmo.

Dada a sucessiva mudança de referencial, entenda-se, de enunciador ou *ego imaginário*, essa *palavra-tema* é então submetida a ligeiras variações contextuais, sendo que, a certo ponto, se adequa à existência de cada um deles, mimetiza-se. Num processo que preserva, no entanto, a sua transversalidade na obra mais precisamente através da reiteração de determinados constituintes fundamentais desse mesmo acontecimento, nomeadamente, a macieira onde ocorreu o suicídio ou a boneca que pertencia à filha de Ana Emília. Constituintes que, quando enquadrados no *modelo da unidade aberta*, poderão despoletar uma infinidade de *relações fruitivas temáticas* – de acordo, recorde-se, com a *fruição* pessoal do leitor – algumas das quais apresentadas na tabela abaixo face aos respetivos segmentos de Ana Emília e do ex-polícia.

<i>Ego Imaginário</i>		
	Ana Emília	Ex-Polícia
Relação		
Fruitiva	Morte-Violência	Amor-Abandono
Temática		
	“e uma espécie de sorriso a desculpar-se, chá de lucialima, de tília, das ervas que cercavam a macieira e não aparávamos nunca, quer um chazinho das ervas junto às quais a minha filha se matou aos quinze anos minha senhora, ao descer os degraus a boneca no chão, o banco, de início	“[...] ainda que custe admiti-lo eis a família que me resta, isso e os ralos que me ensurdecem no verão, a que me espera em Lisboa uma filha, dei-lhe a boneca numa embalagem com um laço e afastei-me o mais depressa que pude antes que agradecesse, [...] ainda hoje que já

<p><i>não vi a corda nem me passou pela cabeça que uma corda, para quê uma corda, vi a borboleta, a boneca no chão e o banco, a boneca por sinal não deitada, sentada, de braços afastados e cabelo preso na fita usando o vestidinho que lhe fiz, a boneca a quem eu</i></p>	<p><i>não existe a filha pressinto que a revelação volta à tona ao alongar o nariz na direção da boneca, deviam sepultar as pessoas com tudo o que lhes diz respeito impedindo-as de continuarem a incomodar-nos à superfície do mundo, [...]”¹²¹</i></p>
---	--

– *Desaparece*”¹²⁰

Tabela 2 - Principais relações frutivas temáticas de *Ontem não te vi em Babilónia*.

Conforme sugere a Tabela 2, a *temática* de *Ontem não te vi em Babilónia* encontra então como *unificante* uma circunstância isolada cuja transversalidade e convergência asseguram um vínculo coeso e, em última instância, a unidade, essa “*revelação*” que permanentemente “*volta à tona*” independentemente do enquadramento que lhe é imposto por cada *ego imaginário*. Assim que a sua *abertura* enquanto *unidade temática* requer, porventura, a análise particular das suas *relações frutivas temáticas*, ou seja, o estudo das compatibilidades textuais latentes na dinâmica de *fruição* das suas *palavras-temas*. Indiciando, neste caso, uma tendência interna da presente obra para a operação e, acima disso, conjugação de diversas *fruições* referentes a uma mesma *temática*, entre as quais, *amor-abandono* ou *morte-violência*.

Note-se, desde logo, a conciliação do enquadramento amoroso do ex-polícia e, possivelmente, de Ana Emília, “*a que me espera em Lisboa*”, com o momento de separação da sua própria filha, “*dei-lhe a boneca numa embalagem com um laço e afastei-me o mais depressa que pude antes que agradecesse*”. Ou, por outra, a referência de Ana Emília ao óbito ocorrido, “*a minha filha se matou aos quinze anos*”, conjugada com a descrição gráfica do momento do suicídio, “*de início não vi a corda nem me passou pela cabeça que uma corda, para quê uma corda*”. Estabelecendo, deste modo, uma dupla *relação frutiva* – *amor-abandono* e *morte-violência* – acerca da mesma *palavra-tema* anteriormente identificada, isto é, *filha*.

Por outro lado, a reiteração da alusão de Ana Emília à “*corda*” torna também concebível uma possível intencionalidade de António Lobo Antunes em acentuar,

¹²⁰ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, pp. 24-25.

¹²¹ *Idem*, pp. 33-34.

justamente, a violência do cenário e, sobretudo, do acontecimento em causa. Proporcionando, claro, uma abordagem à concepção linguística que Umberto Eco circunscreve como *função emotiva* segundo a qual, entenda-se, “*a mensagem visa a suscitar reações no recetor, a estimular associações, a promover comportamentos de resposta que vão além do simples reconhecimento da coisa indicada*”¹²². Com recurso, aliás, a diversos procedimentos semânticos de índole marcadamente conotativa, nomeadamente, as *proposições com função sugestiva*:

“*Quem comunicar conforme tal intenção sabe também que o halo conotativo de um ouvinte não será igual ao de outros eventualmente presentes; mas, tendo-os escolhido em idênticas condições psicológicas e culturais, pretende justamente organizar uma comunicação de efeito indefinido – delimitado porém por aquilo que podemos chamar de «campo de sugestividade». O local, o momento em que pronuncia a frase, a audiência a que se dirige, garantem-lhe certa unidade de campo.*”¹²³

Deste modo, o emprego de certas orações poderá compreender uma intenção significativa ou sensorial oclusa que, quando colocadas num determinado contexto por parte do emissor, “*pretende justamente organizar uma comunicação de efeito indefinido*”. Dado que, como subscreve Eco, este mecanismo pondera a *sugestão* no recetor de uma amplitude inestimável de sensações e significações permitindo, em primeira instância, a diferenciação entre duas das noções do signo linguístico – *conotação* e *denotação*. Por outra, “*a mensagem (a frase) abre-se a uma série de conotações que superam em muito o que ela denota*”¹²⁴.

Em consequência, torna-se então possível tratar “*o halo conotativo de um ouvinte*”, ou seja, a sua propensão individual para a superação no que concerne à significação estrita, literal, da *mensagem*. Assim que, visando em específico a *conotação*, as *proposições com função sugestiva* circunscrevem por si um “*campo de sugestividade*” de acordo com diversas variáveis locais ou circunstanciais da interdependência emissor-recetor, entenda-se, “*o local, o momento em que pronuncia a frase, a audiência a que se dirige*”. Estabelecendo, portanto, essa “*unidade de campo*” que, na análise textual, contempla a *abertura* da obra.

¹²² Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, p. 74.

¹²³ *Idem*, p. 78.

¹²⁴ *Idem*, p. 77.

À semelhança das *proposições com função sugestiva*, também a semântica do romanesco antuniano pondera *sugerir* ao leitor significações, permita-se, supra-objeto por demais passíveis de averiguação. Designadamente, através do estudo das restantes obras, *O Meu Nome É Legião* e *O Arquipélago da Insónia*, quando colocadas sob as mesmas *relações fruitivas temáticas* de *Ontem não te vi em Babilónia*, recorde-se, *amor-abandono* e *morte-violência*. Para mais, atente-se ao seguinte segmento narrativo pertencente à irmã do Hiena – um dos elementos do grupo de crime organizado do Bairro 1º de Maio – até certo ponto representativo de alguns dos aspetos até aqui formulados:

“Não percebo a sua pergunta nem o que querem que eu diga, não sou uma infeliz sem vergonha nas esquinas por dinheiro ou por vício e tão pouco percebo porque me tratam assim visto que me não pareço com elas na miséria, na roupa, nos modos, sou uma senhora casada, tenho marido, um filho para educar e um emprego sério, no caso de não me acreditarem procurem os vizinhos e toda a gente lhes conta que tenho um emprego sério, larguei o Bairro aos dezasseis anos não por estar grávida de um branco, não insistam nisso, mas derivado a arranjar emprego em Lisboa e não me lembro de quase nada, lembro-me do meu irmão que não andava nem falava na altura aos gritos no caixote do berço com uma boca tão grande que se nos aproximássemos nos engolia a todos, a minha mãe a afastar-me

Cuidado

para eu não rebolar lá para dentro, ao calar-se os olhos do meu irmão ralhavam-me

Hei-de contar às pessoas onde é que vais à noite”¹²⁵

Dada a transversalidade da *palavra-tema* já em evidência no ponto II.2 como ponto de ancoragem estrutural, nomeadamente, *Bairro*, torna-se concebível, portanto, estabelece-la no presente estudo enquanto *unificante temático* de *O Meu Nome É Legião*. Assim que, neste caso específico, ambas as *relações fruitivas temáticas* anteriormente atestadas no romanesco antuniano compreendem determinadas mutações face a *Ontem não te vi em Babilónia*. Deste modo, tanto *amor-abandono* como *morte-violência* se exprimem agora num âmbito racial e social bastante mais acentuado, “*larguei o Bairro aos dezasseis anos não por estar grávida de um branco, não insistam nisso*”. Já que, em primeira instância, o grau de *violência* latente no possível crime cometido pelo grupo bem

¹²⁵ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 187.

como a hostilidade quotidiana do *Bairro* assim o obrigam. Para além do próprio exercício amoroso que, em certa medida, aparenta uma vertente amplamente distópica e disfuncional, entenda-se, um *amor* em si severo.

Condições verificáveis, desde logo, por meio da análise textual do *campo de sugestividade* que a enunciação de Hiena, “*Hei-de contar às pessoas onde é que vais à noite*”, poderá *sugerir* ao leitor. Numa abordagem meramente denotativa, encontra-se explícita a referência depreciativa ao destino da sua irmã, isto é, um local secreto e, acima disso, socialmente reprovável. No entanto, a sua *conotação* poderá *sugerir* não somente a sua depreciação como a própria ação que lhe está implícita, esse “*vais à noite*” que, porventura, pondera despoletar uma infinidade de significações sensoriais relativas, potencialmente, à prostituição. Indiciando, note-se, desde a sua profissão em particular ao seu enquadramento sociocultural ou mesmo à sua aparência concreta, “*na miséria, na roupa, nos modos*”, de acordo com a abrangência conotativa de cada leitor.

A *capacidade sugestiva* do romanesco antuniano propicia, portanto, uma infinidade de relações entre signos linguísticos e sensoriais que transcendem a própria obra, recorde-se, enquanto *organismo perfeitamente calibrado*. Na sua *abertura*, a *relação frutiva temática* estabelecida com o leitor permite-se ao *desdobramento* em múltiplas *conotações* pessoais tornando-o, porventura, extensão da própria obra: incorpora, materializa. Gesto que, numa abordagem epistemológica, Deleuze circunscreve¹²⁶ como “*traço do barroco*”¹²⁷, designadamente, na forma de “*redobras na matéria*”¹²⁸. Uma sucessão de inflexões, note-se, que por si exprimem um grau infinito de instabilidade corporal da criação Barroca:

“É isso que Leibniz explica em um texto extraordinário: um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até ao infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão. [...] Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha. Eis por que as partes da matéria são massas ou agregados, partes tidas como o correlato da força elástica compressiva. A

¹²⁶ Cf. Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o Barroco*, São Paulo: Papirus Editora, 1991.

¹²⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1991, p. 13.

¹²⁸ *Ibidem*.

desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra.”¹²⁹

Assim sendo, Deleuze alega então que o elemento mínimo da forma corpórea é a *dobra*, ou seja, “*a unidade da matéria, o menor elemento do labirinto*”, designadamente através da análise da obra de Leibniz incluindo, claro, a condição monadológica anteriormente em estudo. Contemplando, neste caso, a multiplicidade de *desdobramentos* que operam a descontinuidade da divisão parcial sem que se verifique uma rutura total, “*dividem-se até ao infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão*”. Entenda-se, um estado de passagem, transitório, “*uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna*”, cuja sequência indefinida e, sobretudo, irregular concebe uma topologia formal assente na extensão maleável dos limites materiais.

Ora, enquanto “*corpo flexível e elástico*” mesmo o romance se torna concebível na sucessão de *dobras* que transcendem a rigidez de qualquer sistema binário, nomeadamente, entre necessário e contingente ou ilusório e real. Não pressupõem, portanto, uma hierarquia entre si uma vez que cada *dobra* cumpre o seu segmento operativo, isto é, alarga a *dobra* seguinte. O exercício, permita-se, não é uniformizar mas desnivelar a sua distância envolvente e progressiva, “*dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir*”¹³⁰. Proporção topológica que, em última análise, participa de uma conceção de espaço-tempo assim *desdobrado*, pluridimensional, por demais evidente na análise de *O Arquipélago da Insónia*:

*“um milhafre, dois milhafres em círculos e no entanto imóveis como é próprio dos milhafres que flutuam quietos, param, regressam, sobem e descem sem mudar de lugar, é a terra que muda, dobra-se, dilata-se e eles especados salvo quando uma agitação de asas e bicos no pátio, uma poeirazita, um pedaço de tijolo ao contrário”*¹³¹

No devido enquadramento da obra no *modelo da unidade aberta*, é possível discernir desde logo o seu *unificante temático*, neste caso, *irmão*. Em concordância, note-se, com ambas as *relações fruitivas temáticas* anteriormente identificadas – *amor-abandono* e *morte-violência* – que *sugerem* agora um *desdobramento conotativo* tão

¹²⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1991, pp. 17-18.

¹³⁰ *Idem*, p. 21.

¹³¹ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 30.

extenso quanto os limites *orgânicos* do próprio romance. Entenda-se, a materialização de uma dimensão ficcional permanentemente mutável, *aberta*, onde “*é a terra que muda, dobra-se, dilata-se*” na proporção total de *O Arquipélago da Insónia*. Por outra, a obra significa a amplitude de *desdobramentos* corporizados pelo autista.

Com recurso, permita-se, à *conotação* da sua condição patológica que por si *sugere* um estado de isolamento individual, um *abandono* próprio que interfere na sua relação com a existência exterior. Tornando *O Arquipélago da Insónia*, repare-se, permeável na contradição, no ilusório, no *desdobramento* de referências textuais em presenças materiais. Assim como atesta, em última análise, a elasticidade da conceção de *morte sugerida* na presente obra, designadamente, esses “*momentos em que me pergunto se não estamos todos mortos salvo o meu irmão a contemplar o relógio de que o esmalte dos números se descolou com o tempo*”¹³². Momentos que, como sucessivas *dobras* e *desdobras*, permitem a deambulação do leitor entre *conotações* díspares ou mesmo inversas, “*em círculos e no entanto imóveis*”, até à transformação final dos vivos em mortos, do *irmão* em *desdobramento* ou, sobretudo, de *O Arquipélago da Insónia* em simulacro, “*e não será manhã nunca*”¹³³.

À semelhança, note-se, da *unidade temática* de *Ontem não te vi em Babilónia* então fundada em torno da filha de Ana Emília que não se restringe somente à reiteração *sugestiva* dessa *palavra-tema*, mas propicia também o aparecimento de uma nova entidade no romance que, aliás, o encerra. Trata-se, porventura, da filha de Ana Emília cuja sua introdução no final do romance suscita, desde logo, a materialização da sua convergência. Ainda que morta, assume-se enquanto *ego imaginário* a fim de incluir na primeira pessoa o momento concreto do seu suicídio, surgindo na diegese quase como se em virtude da transversalidade das sucessivas invocações a seu respeito, ou por outra, como o seu *desdobramento*.

Deste modo, o *unificante* que firma o encadeamento *temático* materializa-se, por seu turno, na própria unidade que significa articulando em si cada uma das referências textuais que lhe pertencem, entre as quais, a boneca ou mesmo a macieira. Nas suas infinitas *dobras*, o romanescos antuniano *sugere* por demais a superação de quaisquer limites existenciais, a flexibilidade do sistema rígido, a *abertura* para (in)determinada circunstância possível. O romance, permita-se, enquanto autêntica peça de origami

¹³² António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 22.

¹³³ *Idem*, p. 263.

assente, em última instância, na corporização não apenas da sua forma unitária como também da extensão para além de si: pessoal, conotativa. Entenda-se, uma *unidade temática aberta*.

2. Unidade crono-métrica

Por outro lado, a coesão do romanesco antuniano – ou seja, a unidade da sua *orgânica* – não é exclusivamente certificada através do *unificante temático* verificando-se, em primeira análise, uma outra propriedade suscetível de encadeamento, isto é, a sua *métrica*. Num enquadramento do *metro*, note-se, por si isento da sua remissão usual para diversas técnicas de versificação marcadamente restritivas, entre as quais, a escansão e a metrificação. Assim que, neste caso, concebe-se desde logo o *estudo do metro* senão enquanto sistema de medida, escala, mas da dimensão (in)determinada, ou por outra, *métrica da unidade aberta*.

Corpo, repare-se, cuja *organicidade* se estende para lá da fronteira do concreto, absoluto, operando a *abertura* de uma dimensão *desdobrada* na indefinição e, acima disso, na infinidade. Aludindo, porventura, ao exercício de estimar o inestimável no presente estudo então à semelhança, permita-se, de uma outra noção que Deleuze associa ao traço do Barroco, nomeadamente, o *ponto de vista* que, enquanto “*fundamento do perspectivismo*”¹³⁴, por demais exprime a amplitude do *desdobramento*, isto é, “*representa a variação ou inflexão*”¹³⁵. Na ausência, repare-se, de qualquer restrição no que concerne à sua forma específica, pelo contrário, tanto se assume um *ponto* como “*um lugar, uma posição, um sítio, um «foco linear», linha saída de linhas*”¹³⁶, para mais, atente-se ao trecho apresentado em seguida:

“O ponto de vista, o vértice do cone, é a condição sob a qual é apreendido o conjunto da variação das formas ou a série das curvas do segundo grau. Não basta nem mesmo dizer que o ponto de vista apreende uma perspectiva, um perfil que a cada vez apresentaria a cidade à sua maneira, pois ela também faz com que apareça a conexão de todos os perfis entre si, a série de todas as curvaturas

¹³⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1991, p. 36.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

ou inflexões. O que se apreende de um ponto de vista não é, pois, nem uma rua determinada nem sua relação determinável com as outras ruas, que são constantes, mas a variedade de todas as conexões possíveis entre percursos de uma rua qualquer a outra: a cidade como labirinto ordenável. A série infinita das curvaturas ou inflexões é o mundo, e o mundo inteiro está incluído na alma sob um ponto de vista.”¹³⁷

Segundo Deleuze, a sucessão de *dobras* e *desdobras* na *matéria* pondera a interdependência com um referente espacial – o *ponto de vista* – que significa a medida da própria curvatura ou inflexão do *desdobramento*. Por outra, “*é a condição sob a qual é apreendido o conjunto da variação das formas*”, algo que tanto representa a *dobra* enquanto singularidade, “*uma perspectiva, um perfil*”, como exprime a confluência na universalidade de *desdobras*, “*faz com que apareça a conexão de todos os perfis entre si, a série de todas as curvaturas ou inflexões*”. Trata-se do *ponto de vista*, porventura, enquanto *unidade de medida do desdobramento*. Enquadramento que, de certo modo, insinua a sua possível aproximação ao cálculo vetorial, nomeadamente, à ordem de grandeza do *gradiente angular*, para mais atente-se à seguinte ilustração do *ponto de vista* da autoria do próprio Deleuze:



Figura 1 - Representação do *ponto de vista* segundo Gilles Deleuze.

À semelhança do *gradiente angular* que expressa a variação diferencial, taxa, do ângulo de curvatura ao longo de uma dimensão espacial ou direção específica, também o *ponto de vista*, devidamente assinalado a negro na Figura 1, poderá abranger as mais diversas porções geométricas da mesma linha curva, *dobras* da mesma *dobra*. Assim sendo, a amplitude do deslocamento linear é medida de acordo com a posição fixa e o

¹³⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1991, pp. 43-44.

alcance variável do *ponto de vista*. Daí a analogia topológica de Deleuze à “*cidade como labirinto ordenável*”, entenda-se, uma dimensão espacial que emerge da amplitude do seu movimento de flexão.

Dado que a *dobra*, note-se, conforma o espaço de singularidade em singularidade – *dobra a dobra* – num “*mundo*” *desdobrado* sob determinado *ponto de vista*, “*série infinita das curvaturas ou inflexões*”. Lugar, portanto, onde as oposições binárias – entre as quais, corpo e alma, sujeito e objeto, universal e individual – não representam divisões, mas antes formas de *dobrar*, combinações possíveis da mesma circunstância ou *ponto de vista*. Instituinto Deleuze, em última análise, a plenitude da própria existência corpórea, *orgânica*, e imaterial, *inorgânica*, num *ponto de vista* particular, “*na alma*”, com a devida remissão para a mecânica monadológica.

Deste modo, cabe ao *ponto de vista* justamente atribuir a *métrica* do (in)determinável, isto é, a representação do *desdobramento* segundo a sua medida própria que, tal como o *gradiente angular*, institui-se não na diferença em si, mas na *amplitude da diferença*. Dado que cada *metro*, cada *dobra*, significa uma dimensão espacial que, embora abstrata, varia em conformidade com a porção particular do *ponto de vista* assim à semelhança, repare-se, do que circunscreve o próprio romanesco antuniano, designadamente, em *O Arquipélago da Insónia*:

“*não se comparava connosco igualmente e a minha mãe sem responder a nenhum deles, acabados os baús apoiava-se aos caixilhos a ver a chuva cair ou a imaginar-se na lagoa entre os discursos das rãs, a lagoa que ninguém encontrou nunca e a fronteira que se desconhece onde fica, sabemos da serra, dos campos e pronto, eis o mundo, tucanos nascidos de um charco entre caniços, dois ou três, não um bando, que os ginetos devoravam e se falei em comboios menti, carroças apenas, a impressão que o ajudante do feitor ia falar comigo, o ruído da glote*”¹³⁸

Note-se, desde logo, a alusão à dimensão espacial que então funda a presente obra e, sobretudo, a *unidade aberta*, ou seja, “*a lagoa que ninguém encontrou nunca e a fronteira que se desconhece onde fica*”. Dimensão, entenda-se, cuja *abertura* à infinidade de *dobras* e *desdobras* não inibe a estimativa dos seus limites topológicos, essa “*fronteira*” por demais desconhecida – (in)determinável. Um espaço concebido e, acima disso, delimitado pela singularidade do autista, ou seja, sob o seu *ponto de vista* particular.

¹³⁸ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 40.

Na *amplitude da diferença*, permita-se, entre a espacialização da forma total, completa, “sabemos da serra, dos campos e pronto, eis o mundo”, e a *desdobra* da sua matéria na extensão abstrata, “a imaginar-se na lagoa”.

Dáí o embuste, em última análise, dos “tucanos nascidos de um charco entre caniços” transversais a *O Arquipélago da Insónia* que, por demais, materializam na lagoa um charco exótico habitado por espécies voadoras pouco comuns na paisagem alentejana. Ou a permanente re-versão do objeto diegético, “e se falei em comboios menti, carroças apenas”, então assente na condição ambígua, na *abertura*, do romance à envolveria *sem-forma*. Enquanto o autista, repare-se, *desdobra* uma infinidade de porções espaço-temporais que, segundo o seu *ponto de vista*, conformam a medida do (in)determinável e, acima disso, significam uma *unidade crono-métrica aberta*.

Emergindo, *metro por segundo* ou *segundo por metro*, uma dimensão romanesca de permanentes modulações referenciais que, dada a simultaneidade espaço-temporal já abordada no ponto II.2, conjugam o *tempo* e o *espaço* numa mesma *crono-metria* dual – um mesmo *ponto de vista* particular do *desdobramento* – que permite o seu encadeamento. Na articulação, entenda-se, de referências textuais, *unificantes crono-métricos*, que representam a *amplitude da diferença* do (in)determinado, ou por outra, dimensionam um *sem-forma* romanesco. Incorporando, deste modo, a sucessão de *dobras* e *desdobras* entre os planos referenciais espacial e temporal, “isto é tomar conta de lixo e do relógio sem números indiferente ao tempo, o que importa o tempo que não existe também, existe o silêncio que nem as patas do cavalo animam e o meu pai perto do Cristo de feira”¹³⁹.

Assim que, no âmbito do *modelo da unidade aberta*, é então possível denotar desde logo uma *relação frutiva crono-métrica* entre a obra e o leitor, isto é, *espaço-tempo*. Seja em virtude, recorde-se, da transversalidade da referência *métrica* do autista à *lagoa que ninguém encontrou nunca*, seja através da tendência *cronométrica* implícita ao “relógio sem números indiferente ao tempo”, por demais enquanto *indicações espaço-temporais* de *O Arquipélago da Insónia*. Suscitando, em primeira instância, uma abordagem linguística à conceção de *função referencial* segundo a qual, “a mensagem indica algo de univocamente definido e – se for preciso – verificável”¹⁴⁰. Operando, por

¹³⁹ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 26.

¹⁴⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, p. 74.

demais, no domínio denotativo do leitor com recurso, designadamente, às *proposições com função referencial*:

*“Portanto, cada um, diante de uma expressão rigorosamente referencial, que exige um esquema de compreensão bastante uniforme, complica sua compreensão de referências conceituais ou emotivas que personalizam o esquema e lhe conferem uma coloração peculiar. Na realidade, não importa quantos resultados «pragmáticos» estas diversas compreensões comportem: quem quisesse reduzir, para controle, a compreensão de vários ouvintes a um pattern unitário, poderia fazê-lo facilmente.”*¹⁴¹

Segundo Eco, a possibilidade da distinção entre as concepções linguísticas de *conotação* e *denotação* torna-se por demais evidente no que concerne à objetivação comunicacional. Já que a *abertura* de uma obra não exclui por si a partilha direta do objeto referencial entre intérprete e recetor, isto é, “*uma base de referencialidade comum*”¹⁴². Não se trata, portanto, de um mecanismo operativo assente nas significações que a *mensagem sugere* – “*referências conceituais ou emotivas*” – mas antes nas significações que *indica*, nomeadamente, através do emprego da *proposição com função referencial*, ou seja, “*uma expressão rigorosamente referencial, que exige um esquema de compreensão bastante uniforme*”.

Deste modo, a *obra aberta* pondera tanto o alargamento como a restrição do signo à unidade, entenda-se, “*a compreensão de vários ouvintes a um pattern unitário*”. Estabelecendo, em última instância, um sistema de *indicações espaço-temporais* – ou “*resultados «pragmáticos»*” – que, de acordo com a *capacidade denotativa* do leitor, visam assegurar uma mesma “*compreensão*”, um mesmo “*pattern unitário*”, de determinada referência textual. Por outra, “*subsiste um esquema unitário de compreensão, redutível aos mínimos termos, é algo verificável exatamente na base pragmática*”¹⁴³. Daí que a *denotação* se conceba, porventura, enquanto medida exata para a contingência, grandeza específica a partir da qual o leitor conforma uma significação imediata, universal, então deliberada pelo intérprete na iminência de qualquer desvio pessoal e, conseqüentemente, conotativo.

¹⁴¹ Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, p. 76.

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

Ora, à semelhança das *proposições com função referencial* também o romanesco antuniano exprime uma preocupação em posicionar o leitor recorrendo, neste caso, à universalidade de certos *unificantes crono-métricos*. Entenda-se, um conjunto de referências textuais que por demais operam a complementaridade da *indicação espacial* e da *indicação temporal* num código inteligível e, sobretudo, transversal. Assim como *O Arquipélago da Insónia* indica, desde logo, pela *denotação* do seu título, isto é, essa *insónia* enquanto *indicação temporal* que *denota* a propensão *crono-métrica* da obra para um *unificante* em particular, nomeadamente, a *noite*. Dimensão, note-se, cuja *base pragmática* restringe *O Arquipélago da Insónia* a uma faixa temporal específica, ou por outra, à medida da extensão noturna.

Por outro lado, o acrescento de *arquipélago* evidencia também uma *indicação espacial* que participa da referência unívoca da *noite* enquanto espaço estelar, lugar disperso e desconhecido apesar de visível – (in)determinado. Deste modo, a circunscrição da obra ao período noturno parece *indicar* que os diversos *egos imaginários*, com os seus respetivos espaços-tempos particulares, se situam numa espécie de estado de vigília, uma *noite* de *insónia* permanente em que, como *ilhas*, as sucessivas invocações torrenciais a presenças ou momentos espacialmente e temporalmente desconexos se assemelham a ressonâncias fantasmagóricas.

Em concordância, porventura, com um dos elementos estruturais mais característicos de *Ontem não te vi em Babilónia* face a *O Arquipélago da Insónia* já abordado no ponto II.2, ou seja, a divisão da sua estrutura no intervalo entre a *meia-noite* e as *cinco horas da manhã*. Dado que cada *ego imaginário* assume uma dimensão própria e, acima disso, variável assente na re-versão da linearidade espaço-temporal numa dimensão ampla, elástica, então semelhante, recorde-se, ao *ponto de vista* do autista em *O Arquipélago da Insónia*, é possível identificar, no entanto, que esses espaços-tempos seus, vários, encontram a sua unidade na estrutura de *Ontem não te vi em Babilónia* definida, precisamente, de hora a hora. Estabelecendo, portanto, uma *crono-metria* única que integra em si a variabilidade temporal específica de cada personagem quase como, permita-se, uma cristalização poliédrica que, em última análise, impugna a dispersão referencial.

Neste âmbito, é então permitida a cada personagem a medida ou, neste caso, a temporização do avanço do tempo cronológico – um código, repare-se, de *compreensão* universal – sobre o seu próprio espaço-tempo, resultando numa interferência temporal

imediate sobre a obra. Uma vez que, de certo modo, o *unificante crono-métrico* *noite* intervém diretamente no romance, sendo precisamente essa intervenção que assegura o seu encadeamento, isto é, a sua *unidade crono-métrica*. Para mais atente-se, desde logo, ao seguinte segmento de Alice que tanto *sugere* o seu espaço-tempo particular enquanto *ego imaginário*, o seu *ponto de vista*, como também *indica* a interferência do referido tempo cronológico, unitário, explícita pela temporização da sua linearidade:

“mas conheço melhor o ritmo da noite que eles, a forma como as árvores
anunciam o vento, os campos em segredo
– Uma e vinte e oito da manhã três e dezasseis quatro e sete
isto sem lua nem a pressa dos bichos e todavia uma mudança no corpo,
a vozinha íntima
– Três e dezasseis quatro e sete
não fora de mim, por dentro como os cachorros a quem um abalo no que
ocupa o lugar da alma e não faço ideia o que seja previne
– Toma atenção olha
e a propósito de cachorros o meu marido chegou uns minutos atrás quase
a trote, calado, no instante em que entre duas nuvens dei conta do quarto mais
fundo que durante o dia, mais vasto e o meu marido a inclinar-se para diante de
cauda horizontal e gengivas à mostra”¹⁴⁴

Note-se, em primeira análise, a alusão de Alice ao “*ritmo da noite*” enquanto medida de significação universal que compreende os diversos *egos imaginários* da presente obra. Medida então devidamente circunscrita através da interferência de sucessivas *indicações temporais* – entre as quais, “*Uma e vinte e oito da manhã três e dezasseis quatro e sete*” ou “*Três e dezasseis quatro e sete*” – que denotam a transformação, “*uma mudança no corpo*”, ou por outra, o *desdobramento* dos cachorros no marido “*a inclinar-se para diante de cauda horizontal e gengivas à mostra*”. Entenda-se, dimensionam a variabilidade do espaço-tempo próprio de Alice em conformidade com a sua sequência funcional, *cronométrica*, assim amplamente *compreensível* pela generalidade dos leitores.

A *noite* opera, portanto, a *amplitude da diferença* entre a *capacidade denotativa* e a *capacidade sugestiva* do romanesco antuniano. Na sobreposição, permita-se, de um código referencial genérico, elementar, ao *campo de sugestividade* abordado no ponto

¹⁴⁴ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, pp. 115-116.

anterior. Estabelecendo, permita-se, uma porção definida e, sobretudo, pluripessoal da *unidade aberta* que por si conforma as sucessivas *dobras e desdobras* na *relação frutiva crono-métrica espaço-tempo*. Para mais, o predomínio em *O Arquipélago da Insónia* de *indicações temporais* referentes ao *unificante crono-métrico, noite*, não significa a uma interferência no romanesco antuniano exclusivamente temporal. Assim que, no caso de *O Meu Nome É Legião* em particular, a *noite* é medida segundo *indicações espaciais* por demais relacionadas com a materialização do suposto crime cometido:

“[...] Até. Como dizer isto. Se a Polícia permitisse e as figueiras bravas não se transformassem em homens que disparam até esquecer o meu nome. O vigilante segurava a goela debruçado para os próprios joelhos com uma mão em cada um deles e ao mesmo tempo as duas mãos no pescoço. Acreditem se quiserem. Não me viu trepar os degraus. Problema. Na outra linha. Um mestiço de treze anos na base de uma escada de cinco metros de altura. Para simplificar chamemos à base da escada A como água e ao vértice da mesma B como bota. Água e bota não são para escrever. Só para ter a certeza que não confundem A e B com outras letras. Não o A evidentemente. Vogal cheia. Fácil. Totalmente aberta mas o B traço-eiro. Suscetível de ser entendido como D ou P ou Q ou T. Cuidado com o B. Continuemos. [...]”¹⁴⁵

Atente-se, por fim, ao derradeiro testemunho da *noite* em que terá ocorrido o delito segundo o *ponto de vista* particular de um dos suspeitos do grupo criminal, nomeadamente, Hiena. Personagem, repare-se, “*assim apelidado em consequência de uma malformação no rosto (lábio leporino) e de uma fealdade manifesta*”¹⁴⁶ cujo interrogatório pelas entidades judiciais encerra *O Meu Nome É Legião*. Apresentando, desde logo, a sua versão dos acontecimentos dessa mesma *noite* na tentativa de negar o envolvimento nos homicídios em causa. Com recurso, claro, a *proposições com função referencial* na descrição do plano executado pelo grupo – neste caso, “*Na outra linha. Um mestiço de treze anos na base de uma escada de cinco metros de altura*” – que situam por demais o leitor num plano espacial específico e, acima disso, *compreensível*.

Plano, note-se, cuja universalidade *métrica* das suas *indicações espaciais* é, inclusive, levada ao extremo, designadamente, através de referências como “A como água” ou “B como bota”. No âmbito, entenda-se, da *denotação* o mais *compreensível*

¹⁴⁵ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 372.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 14.

possível da própria re-versão, *desdobramento*, do interrogatório judicial então nas aulas de terapia da fala que Hiena frequentou na infância. Visando, deste modo, circunscrever a interferência entre ambas as dimensões espaço-temporais – isto é, *interrogatório-presente* e *terapia-pretérito* – num código exato, uma leitura universal, ou por outra, “para ter a certeza que não confundem A e B com outras letras”.

Em última instância, o *unificante crono-métrico noite* participa portanto de uma medida concreta, objetiva, para a *compreensão* do leitor das referências que *indicam* o homicídio e as que, por seu turno, *indicam* quaisquer outros episódios que Hiena vai *dobrando* e *desdobrando* quase como, permita-se, manobras de diversão durante o seu interrogatório em *O Meu Nome É Legião*. Estabelecendo, à semelhança das restantes obras em estudo, uma *unidade crono-métrica aberta* que embora conforme, delimite, as *fronteiras* da significação textual, também as supera, dilata. Essa *noite*, porventura, enquanto *unidade de medida* do (in)determinado, *amplitude da diferença do ponto de vista*, dimensão *compreensível* assim do *sem-forma* romanesco. Dado que, como circunscreve o próprio trecho final de *Ontem não te vi em Babilónia*, “aquilo que escrevo pode ler-se no escuro”¹⁴⁷.

3. Unidade autorreflexiva

Para mais, o romanesco antuniano e, em particular, *O Meu Nome É Legião* pressupõe também uma outra alusão referencial implícita, desde logo, no seu título ou até mesmo na referência bibliográfica do ponto anterior, designadamente, “até esquecer o meu nome”. Entenda-se, assim “o meu nome” cuja *indicação* prescinde do âmbito espaço-temporal, *crono-métrico*, visando neste caso a identidade específica do sujeito, ou por outra, o *eu* enquanto objeto de re-versão. Estabelecendo, claro, um limite próprio para o indivíduo, isto é, o *nome* que, apresentado explicitamente como *Legião*, tanto *denota* a materialidade do referente existencial como *sugere*, por outro lado, a pluralidade de significações latentes no (in)determinado.

Deste modo, António Lobo Antunes parece conduzir o leitor para a forma unitária, ou seja, uma referência comum a ambos os mecanismos de análise textual – *denotação* e

¹⁴⁷ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, p. 479.

conotação. Referência, permita-se, que compreende em si a *amplitude da diferença* do eu em particular, já que um *nome* pondera a conjugação da medida quer exterior, corporal, quer interior, espiritual, na sua unidade existencial. Evocando, em primeira análise, o enquadramento reflexivo abordado no ponto II.3 do presente estudo, face à representação do grupo criminal na alteridade – recorde-se, através do Outro – que, como circunscreve a própria epígrafe da obra, remete para uma genealogia bíblica:

“Abordaram à região dos gerasenos, situada defronte da Galileia. Quando desceu para terra veio-lhes ao encontro um homem da cidade, possesso de vários demónios, que desde há muito não se vestia nem vivia em casa mas nos túmulos. Ao ver Jesus prostrou-se diante dele, gritando em alta voz: «Que tens que ver comigo, Jesus, filho de Deus altíssimo? Peço-te que não me atormentes!» Jesus, efetivamente, ordenava ao espírito maligno que saísse do homem, pois apoderava-se dele com frequência. Prendiam-no com correntes e grilhões para o manterem em segurança, mas ele partia as cadeias e o demónio impelia-o para os desertos.

Jesus perguntou-lhe: «Qual é o teu nome?» «O meu nome é Legião» – respondeu.

Lucas, 8: 26-28”¹⁴⁸

De acordo com o *Evangelho segundo Lucas*, Jesus Cristo terá alegadamente praticado um milagre quando interpelado na “*região dos gerasenos*” por um indivíduo que, “*possesso de vários demónios*”, se autodenomina de *Legião*. Designação, repare-se, assim reflexo da sua condição interna que, embora devidamente *indicada* pela miséria e degradação física, *sugere* um “*espírito maligno*” que “*apoderava-se dele com frequência*” e, por demais, “*impelia-o para os desertos*”. À semelhança, permita-se, da própria *linguagem interior* antuniana que pressupõe a corporização de cada *ego imaginário* conforme a dispersão, heterogeneidade e, acima disso, autorreferencialidade implícita nos seus *fluxos de consciência*.

Trata-se, portanto, do *nome* enquanto signo autorreferencial, ou por outra, autorreflexivo do romanesco antuniano. Assim que, no reflexo de *Legião*, *O Meu Nome É Legião* institui-se porventura um exercício de despossessão, um milagre de reconversão dos suspeitos em vítimas, do reflexo maligno em capaz. Aludindo, em certa medida, à transição linguística da *mensagem referencial* – isto é, “*um elemento conceitual, os*

¹⁴⁸ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2007, p. 11.

significados postos em jogo”¹⁴⁹ – para a *mensagem estética*, segundo Umberto Eco, “*um elemento material*”¹⁵⁰. Com recurso, note-se, a uma operação semântica particularmente incisiva sobre o *campo de sugestividade* do leitor, designadamente, as *proposições de sugestão orientada*:

“*Seja como for, diante dessa mensagem, o recetor é levado não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degustá-los enquanto fatos sonoros, intencioná-los enquanto «matéria agradável»). Os significantes remetem também – se não sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como auto-reflexiva.*”¹⁵¹

Na análise do mecanismo fonético de determinadas enunciações, Eco ressalva a intencionalidade operativa do emissor em estabelecer uma significação supra-textual então assente na vertente *estética da mensagem*, neste caso, o som. Dado que, através de uma *orientação sonora* em particular, “*o recetor é levado não somente a individuar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes*”. Consequência, desde logo, de um estado referencial que opera a *indicação* e, sobretudo, a *sugestão* como “*matéria agradável*” assim *fruível por Si*, ou seja, “*a mensagem surge como auto-reflexiva*”. Estado, note-se, entre a *denotação* e a *conotação* que, “*predispondo uma forma, num efeito estético*”¹⁵², *orienta o campo de sugestividade* do recetor conservando, no entanto, a sua *abertura*:

“*Então, toda a reação conotativa, toda a exploração no território do vago e do sugestivo, será por mim relacionada à fórmula originária a fim de verificar se ela a pressupõe e a contém – e toda vez poderei descobrir nela novas possibilidades de orientação da minha imaginação. E, simultaneamente, a presença da fórmula de origem, rica em poder sugestivo e, contudo, rígida e inequívoca em propor-se à minha sensibilidade, constituir-se-á em endereço de meu itinerário mental, delimitação do campo sugestivo.*”¹⁵³

Deste modo, a *obra aberta* pondera então a duplicidade do estímulo sensível através das *proposições de sugestão orientada*, entenda-se, uma “*fórmula de origem, rica*

¹⁴⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, p. 79.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Idem*, p. 80.

¹⁵³ *Idem*, p. 81.

em poder sugestivo e, contudo, rígida e inequívoca em propor-se à minha sensibilidade". Algo que, como um “*endereço*”, circunscreve a “*delimitação do campo sugestivo*” às mais diversas “*possibilidades de orientação*” a cargo do leitor. Instituído, em última instância, a sua “*reação conotativa*” como exercício de resposta à diretriz fecunda, *orientação*, que o autor permita para a *fruição* da obra.

À semelhança, note-se, da *orientação nominal* de *O Meu Nome É Legião* que, através da sua epígrafe bíblica, *orienta* a *sugestão* da similaridade entre os casos de *Legião* e *Hiena*. Ou mesmo da *orientação sonora* latente no contexto sintático do interrogatório final – frases curtas, excesso de pontos finais e ausência de vírgulas – que por *Si* sustenta essa proximidade entre ambos. Concebendo, neste caso, uma correspondência entre *Hiena* e *Legião* que abrange desde a sua *conotação* maligna, demoníaca, à *denotação*, pelo som, da sua debilidade física em concordância, claro, com a intencionalidade *estética* do romanesco antuniano:

“As sugestões são voluntárias, estimuladas, explicitamente evocadas, mas dentro dos limites preestabelecidos pelo autor, ou, melhor, pela máquina estética que ele pôs em movimento. A máquina estética não ignora as capacidades pessoais de reação dos espectadores, pelo contrário, chama-as à ação e converte-as em condição necessária para sua subsistência e para seu sucesso; mas orienta-as e domina-as.”¹⁵⁴

Assim sendo, também António Lobo Antunes recorre ao estímulo voluntário do leitor que, “*dentro dos limites preestabelecidos pelo autor*”, é então impelido a uma análise textual *esteticamente orientada* à partida para um referente em particular. Operando, porventura, uma *unidade autorreflexiva* que, ao contrário da *unidade temática* e *unidade crono-métrica*, se concebe em torno da “*máquina estética*”, ou por outra, da “*precisão do mecanismo que me convida ao impreciso*”¹⁵⁵. Dada a tendência, repare-se, para um reflexo transversal e, acima disso, intencional enquanto *unificante autorreflexivo* de *O Meu Nome É Legião*, nomeadamente, *Legião*.

Enquadramento que, no âmbito do *modelo da unidade aberta*, por *Si* significa uma *relação frutiva autorreflexiva* entre o leitor e a obra, isto é, *autor-autoria*. Com a devida remissão, neste caso, para o pendor autorreferencial do romanesco antuniano que, como circunscreve o reflexo mitológico de Narciso abordado ponto II.3 do presente estudo,

¹⁵⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, 1976, p. 82.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 81.

permite associar-lhe o já referido caráter metanarrativo ou metaficcional, isto é, “*uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre a sua própria identidade narrativa e/ou linguística*”¹⁵⁶.

Já que o seu encadeamento – entenda-se, a *unidade autorreflexiva* – provem do modo como cada personagem sem exceção se encontra ciente do próprio romance e da sua existência no mesmo, convocando-o sucessiva e transversalmente. Encontram-se, portanto, numa dimensão ficcional única, comum, que Linda Hutcheon refere como um “*completo e coerente heterocosmo*» criado pelos referentes fictícios dos signos”¹⁵⁷. Dimensão, note-se, que partilham entre si e na qual apelam explicitamente à participação do leitor, designadamente, através da *orientação reflexiva* acerca do seu posicionamento enquanto *egos imaginários*:

“*Na metaficção, entretanto, este facto torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a considerar como ficcional. Porém, paradoxalmente o texto também exige que ele participe, que ele se envolva intelectualmente, imaginativamente e afetivamente na sua co-criação. Esta força de atração bilateral é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é narcisicamente auto-reflexivo e, no entanto, focado no exterior, orientado para o leitor.*”¹⁵⁸

Segundo Hutcheon, a metaficção pressupõe portanto um paradoxo no que concerne à sua condição autorreferencial, ou por outra, “*é narcisicamente auto-reflexivo e, no entanto, focado no exterior, orientado para o leitor*”. Com recurso, note-se, a uma *orientação reflexiva* que tanto se centra sobre Si – narcísica – como exprime a intenção do autor em exteriorizar esse seu reflexo. Delegando, porventura, ao leitor a “*co-criação*” do seu próprio *heterocosmo* visto que, em última análise, “*este universo ficcional não é um objeto de percepção, mas um efeito a ser experienciado pelo leitor, um efeito a ser criado por ele e nele*”¹⁵⁹. Deste modo, o romance metaficcional representa-se no seu próprio processo de criação que, por sua vez, *orienta* a própria configuração macroestrutural da obra para o leitor tal como evidencia, desde logo, o seguinte segmento de *Ontem não te vi em Babilónia*:

¹⁵⁶ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2013, p. 1 (tradução própria).

¹⁵⁷ *Idem*, p. 7.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 88.

*“E agora, pergunto, o que será de mim quando acabado este capítulo deixarem para sempre de me ouvir, quem se lembrará do que fui, demorará um instante a pensar e se preocupará comigo, ninguém se lembra, pensa, se preocupa, compram outros livros, esquecem-me e eu sozinha em páginas sem leitor algum continuando a acordar em Évora às oito da manhã e julgando que são cinco ao lado do meu marido que dorme, nunca tivemos cachorros nem piteiras nem malvas, moramos em Lisboa na casa que a minha mãe deixou, inventei tudo, [...]”*¹⁶⁰

Neste caso, é imposto à narrativa que incida *sobre Si*, sobre o seu processo de criação, a sua *poiesis*, numa *unidade autorreflexiva* que tanto exprime a reflexividade própria de cada *ego imaginário* face à *autoria* de *Ontem não te vi em Babilónia*, “o que será de mim quando acabado este capítulo deixarem para sempre de me ouvir”, como pressupõe uma focalização para além do próprio romance, *fora*, assim dependente da experiência do leitor, designadamente, “compram outros livros, esquecem-me e eu sozinha em páginas sem leitor algum”. Estabelecendo, repare-se, essa *fruição* da obra por demais ciente de que ambos – leitor e *ego imaginário* – partilham e circunscrevem uma mesma dimensão metaficcional, um mesmo *heterocosmo* então *aberto* ao reflexo do (in)determinado onde, em última instância, “nunca tivemos cachorros nem piteiras nem malvas”, ou por outra, “inventei tudo”.

Assim sendo, a autorreflexividade enquanto estratégia metaficcional assente no questionamento do processo romanesco compreende, a certo ponto, a própria conceção de autor. Dado que, no romanesco antuniano e particularmente em *Ontem não te vi em Babilónia*, as personagens não se encontram conscientes somente do *heterocosmo* que as inclui, mas do próprio movimento de António Lobo Antunes, da sua *orientação autoral* e, conseqüentemente, da sua capacidade para as firmar nessa dimensão unitária, isto é, para as escrever num só romance. Consciência, note-se, expressa em grande medida através da reiteração de invocações quer ao momento da escrita, quer à sua identidade em particular – ao seu *nome* – que interferem diretamente com o enquadramento diegético e, acima disso, com a dimensão metaficcional criada:

*“– Não se vai embora você?
impaciente comigo, o seu livro quase no fim visto que dia, guarde os papéis, a caneta e levante as sobancelhas da mesa onde desenha as letras*

¹⁶⁰ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, p. 421.

torcido na cadeira, quatro da manhã graças a Deus, quase cinco, acabou-se, na janela diante da sua uma senhora numa cadeira de baloiço que há-de cobri-lo com o xaile, você não imaginando que a morte uma pessoa real, sem mistério a defender-se do frio, o seu nome

– António

[...] e não tem importância visto que o seu livro no fim, tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria de maneira que alegre-se, olhe a janela onde a senhora da cadeira de baloiço

– António

a cobri-lo com o xaile, não consegue ouvir as ondas nem os albatrozes de Peniche

(que ondas, que albatrozes?)

não consegue ouvir a minha filha

– Não se vai embora você?

não se consegue ouvir nada a não ser o seu nome

– António

e as páginas do livro que vão caindo no chão.”¹⁶¹

O *unificante autorreflexivo* de *Ontem não te vi em Babilónia*, “António”, pressupõe então a interferência do autor com o curso do romance e, consequentemente, a sua inclusão na dimensão literária única que o seu encadeamento postula – isto é, a *unidade autorreflexiva* – tornando a sua significação semelhante à de cada qual *ego imaginário*, incluindo-o. Deste modo, o próprio António Lobo Antunes assume-se no romance, *dentro*, enquadrando-se voluntariamente no mesmo plano metaficcional ou *heterocosmo* das restantes personagens assim que, permita-se, “*não se consegue ouvir nada a não ser o seu nome*”.

Não se circunscreve, portanto, num posicionamento exterior à narrativa, ou tão pouco numa participação meramente descritiva, pelo contrário, é parte integrante e assumida, “(chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro)”¹⁶², cujo fundamento último é, nomeadamente, tornar a amplitude de *egos imaginários* substrato romanesco coeso, conexo. O romancista corporiza, porventura, a *orientação autoral* que *por Si* significa. Na evidência, note-se, da própria relação que este estabelece com a obra, “*tantos meses para chegar aqui e*

¹⁶¹ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2006, pp. 395-396.

¹⁶² *Idem*, p. 465.

duvidando se chegaria de maneira que alegre-se”, então de acordo, permita-se, com a noção de *autoria* que circunscreve Michel Foucault:

*“O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc.”*¹⁶³

Neste âmbito, Foucault associa então a *autoria* do discurso literário ao âmago da criação original, “*princípio de uma certa unidade de escrita*” por demais transversal à modernidade artística. No entanto, a *autoria* de determinado texto pressupõe uma interdependência não com o leitor, mas antes entre o autor e a obra assim implícita no reconhecimento textual de vestígios seus – “*um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente*” – capazes de associá-lo a outras obras, reuni-las sob um mesmo nome, ou permita-se, uma *unidade autorreflexiva*. Assim que, segundo Foucault, “*todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de «eus»*”¹⁶⁴, entenda-se, são caracterizados pela remissão para a multiplicidade de traços fictícios, reflexos, de um autor que, por seu turno, opera como charneira para a “*contradição fundamental ou originária*”, ou por outra, para o *desdobramento* do (in)determinado com o devido reparo de Deleuze:

“Em resumo, Deus fornece à mónada os órgãos ou o corpo orgânico correspondente às suas percepções. Então estamos em condições de compreender o conjunto da teoria da dobra. A operação da percepção constitui as dobras na alma, as dobras com as quais a mónada é atapetada por dentro; mas essas dobras assemelham-se a uma matéria que deve, por conseguinte, organizar-se em redobras exteriores. [...] As dobras na alma assemelham-se às redobras na matéria, e assim as dirigem. Tenho uma zona de expressão clara e

¹⁶³ Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa: Vega, 1992, pp. 53-54.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 55.

distinguida, porque tenho singularidades primitivas, acontecimentos ideais virtuais a que estou votado. A partir daí a dedução desenrola-se: tenho um corpo, porque tenho uma zona de expressão clara e distinguida.”¹⁶⁵

Enquanto criação divina, a mónada leibniziana circunscreve-se então ao “*corpo orgânico correspondente às suas percepções*”. Num enquadramento da sua *organicidade* que, segundo a “*teoria da dobra*”, pressupõe a corporização monadológica segundo o *desdobramento* da *percepção*, ou seja, de *dentro* para *fora*. Entenda-se, a *percepção* determina, *orienta*, a própria *orgânica* do objeto que, deste modo, lhe pertence. Já que as “*dobras na alma*” representam *por Si* – neste caso, através do próprio Deus – a conformidade do objeto *orgânico*, isto é, “*assemelham-se a uma matéria que deve, por conseguinte, organizar-se em redobras exteriores*”. Em concordância, note-se, com a corporização da *autoria* no *heterocosmo* de *Ontem não te vi em Babilónia*, uma vez que os diversos *egos imaginários* como que pertencem ao autor, aparentam ser reflexo da sua *percepção* – autorreflexão – circunscrevendo, página por página, a própria entidade corpórea final de António Lobo Antunes.

Verificando, desde logo, a condição de Deleuze, “*tenho um corpo, porque tenho uma zona de expressão clara e distinguida*”, por demais à semelhança do *unificante autorreflexivo* de *O Arquipélago da Insónia*, ou seja, *Hortelinda*. Personagem, repare-se, que sintetiza todas as outras também através da sua “*zona de expressão*” e, inclusive, contesta mesmo a *autoria* da obra pelo seu estatuto particular não de *ego imaginário*, mas de uma espécie de autor-Deus. Dada a hegemonia e, acima disso, *orientação autoral* que *Hortelinda* exerce sobre as restantes personagens, “*Deus existe prima Hortelinda?*”¹⁶⁶, assim com poder de decisão suficiente para as matar ou deixar viver de acordo com os *nomes* que vai riscando, ou não, num suposto livro ilusório, “*(estou a acabar prima Hortelinda e estou vivo)*”¹⁶⁷. Concebendo *por Si*, permita-se, uma metáfora quer da criação divina, quer da *autoria* do *heterocosmo* de *O Arquipélago da Insónia* em conformidade, claro, com o *desdobramento* da sua *percepção* corpórea.

Em última instância, são justamente as *unidades temática, crono-métrica e autorreflexiva* que, pela transversalidade, convergência e, sobretudo, interferência dos seus *unificantes* na narrativa, asseguram a coesão corporal do romanesco antuniano face

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1991, p. 148.

¹⁶⁶ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 240.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 262.

à amplitude de *dobras* e *desdobras* latentes na sua *abertura*. Em conformidade, recorde-se, com as *relações fruitivas temáticas, crono-métricas e autorreflexivas* por demais tomadas em consideração no presente estudo, respetivamente, *morte-violência* e *amor-abandono, espaço-tempo, autor-autoria*. Deste modo, resta senão a última etapa do *modelo da unidade aberta*, isto é, a congregação na tabela abaixo dos diversos pontos de contacto do romanesco antuniano que através da *sugestão*, da *indicação* e, mais recentemente, da *orientação* encontram fundamento para a corporização de uma obra tão conexas, única, quanto a maleabilidade, abrangência, da sua significação assim o (in)determine. Entenda-se, uma *unidade aberta*.

Referência bibliográfica	Unidade Aberta		
	Unificante temático	Unificante crono-métrico	Unificante autorreflexivo
<i>Ontem não te vi em Babilónia</i>	<i>Filha</i>	<i>noite</i>	<i>António</i>
<i>O Meu Nome É Legião</i>	<i>Bairro</i>	<i>noite</i>	<i>Legião</i>
<i>O Arquipélago da Insónia</i>	<i>Irmão</i>	<i>noite</i>	<i>Hortelinda</i>

Tabela 3 - Principais *unificantes* do romanesco antuniano segundo o *modelo da unidade aberta*.

Por outra, “*FINIS LAUS DEO*”¹⁶⁸.

¹⁶⁸ António Lobo Antunes, *op. cit.*, 2008, p. 263.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“*Quod vitae sectabor iter?*”¹⁶⁹

Ausônio (*Idílio XV*)

Descreve¹⁷⁰ Aczel, com base nas anotações pessoais cartesianas, o primeiro contacto de Descartes com a intuição metodológica então ocorrido através de três sonhos lúcidos, revelações, na noite de 9 para 10 de Novembro de 1619. Experiência que, inclusivamente, terá impulsionado a sua própria investigação por um método universal capaz de revelar a Verdade, neste caso, o *sistema de coordenadas cartesiano*. Em resposta, note-se, à interrogação formulada no seu terceiro sonho segundo o verso do poeta romano Ausônio, *Que caminho devo seguir nesta vida?*, cuja interpretação cingiu Descartes à eventual unificação das ciências. Esse *caminho*, entenda-se, que mais tarde resultaria na conjugação da geometria e da matemática num âmbito comum, nomeadamente, a *geometria analítica*.

Assim sendo, Descartes circunscreve um sistema de cálculo bidimensional recorrendo à determinação de pontos, estáticos ou imóveis, de acordo com um mesmo objeto de medição fixo e, acima disso, absoluto, ou seja, o *referencial*. Então composto, desde logo, por dois eixos ortogonais com interseção num ponto único, o *centro*, que exprimem as coordenadas locais – *abcissa* e *ordenada* – de qualquer corpo quando posicionado segundo esse *referencial* em específico. Trata-se, portanto, da conformidade da forma geométrica, corporal, com a Verdade matemática. À semelhança, permita-se, do exercício a que se propôs o presente estudo, isto é, a verificação de potenciais coordenadas do romanesco antuniano conforme o seu próprio *referencial* ambíguo e dispersivo – (in)determinado – abordado no capítulo I.

Deste modo, torna-se concebível a análise geométrica do romance segundo um critério representativo que, pela fragmentariedade e relatividade, pondera contestar o

¹⁶⁹ Tradução literal: *Que caminho devo seguir nesta vida?*

¹⁷⁰ Cf. Amir Aczel, «*Três sonhos num forno às margens do Danúbio*» in *O Caderno Secreto de Descartes*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, pp. 50-56.

sistema de coordenadas cartesiano, ou por outra, a Verdade. Num *referencial*, repare-se, cujos eixos dispersivo e ambíguo operam no objeto uma imensidão de significações que nunca firmam uma medida definida e, sobretudo, definitiva, mas abstrata, relativa, assim (in)determinável. Para mais, atente-se na seguinte representação gráfica de um possível *sistema de coordenadas cartesiano* para a geometria corporal da estrutura romanesca antuniana em evidência no capítulo II.

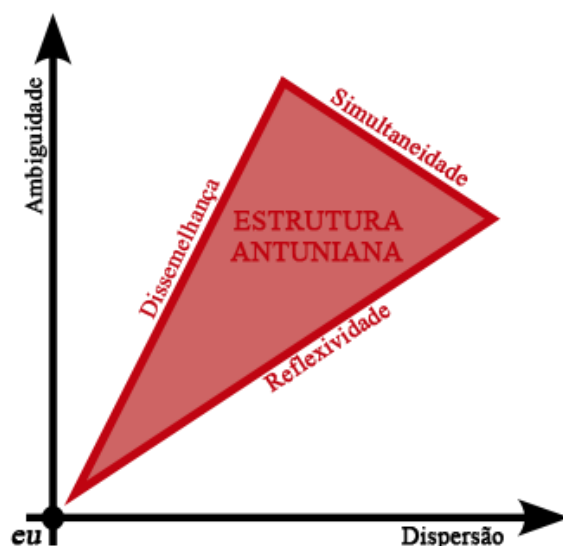


Figura 2 - Possível *sistema de coordenadas cartesiano* da estrutura antuniana.

Note-se, desde logo, a forma geométrica triangular da estrutura antuniana cujo *centro* não corresponde ao *centro* do *referencial*, ou seja, o *eu*. Estrutura que, dada a dispersão e ambiguidade da sua composição, escusa e anseia em simultâneo a convergência num ponto originário tornando-se, porventura, descentralidade centrada do *eu* pela sua disseminação desmultiplicativa, *desdobramento referencial*. Operando, neste caso, a diferenciação dos diversos elementos que constituem a construção romanesca antuniana na amplitude de cada uma das três arestas fundamentais da sua arquitetura: simultaneidade, dissemelhança e autorreflexividade. De acordo, recorde-se, com a escala sempre (in)determinada do presente *sistema de coordenadas cartesiano* – mais ou menos disperso, mais ou menos ambíguo – que permite então aferir a sua desproporcionalidade formal (triângulo escaleno) face ao *eu*.

Quanto à representação da *unidade aberta* antuniana em evidência no capítulo III – isto é, a sua conformidade com o *sistema de coordenadas cartesiano* – é então possível conceber uma unidade coerente, conexa, segundo a *amplitude da diferença* entre os seus elementos estruturais. Já que a *unidade aberta* circunscreve não uma forma geométrica

rígida como o triângulo da estrutura antuniana, mas a topologia da sucessão de *dobras* e *desdobras* implícitas na *abertura* da sua composição e, claro, sob o *ponto de vista* do *eu* enquanto *centro* do *referencial*. Daí que, em vez de arestas, as suas *unidades temática*, *crono-métrica* e *autorreflexiva* circunscrevam *zonas de expressão* de efeito ambíguo e dispersivo cuja convergência (in)determina a sua unidade formal, ou por outra, o encadeamento dos seus *unificantes*.

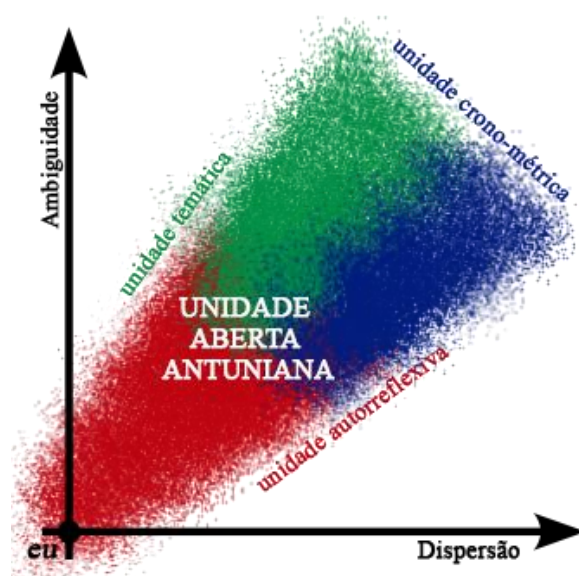


Figura 3 - Possível sistema de coordenadas cartesiano da unidade aberta antuniana.

Embora se assemelhe à forma geométrica triangular da sua estrutura, a *unidade aberta* antuniana apresenta no entanto uma tendência para a superação corporal, particularmente, através do *desdobramento* das suas *zonas de expressão*. Uma configuração unitária maleável, *sem-forma*, cujo enquadramento no sonho de Descartes – entenda-se, na Verdade científica – sustenta a incomensurabilidade como ordem de grandeza, proporção possível, da *unidade* alegórica entre o estudo da *estrutura* e da *abertura* da obra de António Lobo Antunes. Em suma, trata-se do romanesco antuniano porventura enquanto instância de relativização e, acima disso, de re-versão da Verdade, esse *caminho* (in)determinável.

BIBLIOGRAFIA

1. Ativa

ANTUNES, António Lobo – *O Arquipélago da Insónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008

ANTUNES, António Lobo – *O Meu Nome É Legião*. Lisboa: Dom Quixote, 2007

ANTUNES, António Lobo – *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006

2. Passiva

ACZEL, Amir – «Três sonhos num forno às margens do Danúbio» in *O Caderno Secreto de Descartes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, pp. 50-56

ALVES, Luciano – «Lição 57: Diapásão/Escala geral/Extensão das vozes» in *Teoria Musical: Lições Essenciais: Incluindo questionários, exercícios e pequenos solfejos*. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2005, p. 114

ANTUNES, António Lobo – «Receita para me lerem» in *Segundo livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2007

ARNAUT, Ana Paula – «A confissão exuberante» in *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões de Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008

BENJAMIN, Walter – «O Narrador» in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, pp. 27-57

CAMMAERT, Felipe – *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto Editores, 2011

COHN, Dorrit – *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999

COHN, Dorrit – *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978

- DELEUZE, Gilles – *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus Editora, 1991
- DERRIDA, Jacques – *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014
- ECO, Umberto – *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976
- FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992
- HELDER, Herberto – «(o bebedor nocturno)» in *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, pp. 68-69
- HUTCHEON, Linda – *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2013
- KUNDERA, Milan – *A Arte do Romance*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991
- LEIBNIZ, Gottfried – «*Princípios de Filosofia ou Monadologia*» in *Obras Escolhidas*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 157-179
- LORENZ, Edward – *The Essence of Chaos*. Washington: UCL Press, 1993
- OVÍDIO – *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007
- SAGAN, Carl – *Cosmos*. Lisboa: Gradiva, 2012
- TADIÉ, Jean-Yves – *O Romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Classificação vocal da estrutura romanesca antuniana.....	38
Tabela 2 - Principais relações fruitivas temáticas de Ontem não te vi em Babilónia.	55
Tabela 3 - Principais unificantes do romanesco antuniano segundo o modelo da unidade aberta.	78

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Representação do ponto de vista segundo Gilles Deleuze.	62
Figura 2 - Possível sistema de coordenadas cartesiano da estrutura antuniana.	80
Figura 3 - Possível sistema de coordenadas cartesiano da unidade aberta antuniana.	81